

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La traducción del teatro de Dario Fo. Reflexiones sobre la
traducción al español de *Morte accidentale di un anarchico* y
nuevas propuestas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana María Lara Almarza

Directores

**Mirella Ana Marotta Peramos
Alessandro Ghignoli**

Madrid



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Doctorado en Estudios Literarios

**LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO DE DARIO FO. REFLEXIONES
SOBRE LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *MORTE ACCIDENTALE*
DI UN ANARCHICO Y NUEVAS PROPUESTAS**

TESIS DOCTORAL

Ana María Lara Almarza

Directores:

Dra. Mirella Ana Marotta Peramos

Dr. Alessandro Ghignoli

MADRID, 2019



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Dña. Ana María Lara Almarza, estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Literarios, de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, como autora de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada «La traducción del teatro de Dario Fo. Reflexiones sobre la traducción al español de *Morte accidentale di un anarchico* y nuevas propuestas» y dirigida por: Mirella Marotta Peramos y Alessandro Ghignoli,

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita. Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente. En Madrid, a 6 de Septiembre de 2019

Fdo.:

ÍNDICE

ÍNDICE	5
AGRADECIMIENTOS	9
NOTAS	11
RESÚMENES EN ESPAÑOL E INGLÉS	13
INTRODUCCIÓN	17
1. Justificación	19
2. Estructura del contenido	23
CAPÍTULO 1. CONTEXTOS, TEATRO ITALIANO, VIDA Y OBRA DE DARIO FO	27
1.1. Contexto histórico: <i>Gli anni di piombo</i>	29
1.2. El teatro italiano de los años 60-80	41
1.2.1. El teatro político	47
1.2.2. El teatro social	50
1.3. El teatro de Dario Fo	54
1.3.1. Los inicios: el Lago Maggiore y Brera	54
1.3.2. <i>Il dito nell'occhio</i> , <i>Sani da legare</i> y el cine	57
1.3.3. Las farsas	59
1.3.4. La televisión y las comedias	66
1.3.5. En busca de un nuevo teatro: el periodo de ruptura	71
1.3.6. <i>Mistero buffo</i>	74
1.3.7. <i>Morte accidentale di un anarchico</i> :	
el teatro político- didáctico	78
1.3.7.1. El humor en <i>Morte accidentale di un anarchico</i>	83
1.3.7.2. El juego y la cuarta pared	88
1.3.8. El teatro político de los años setenta:	
<i>la strage di Stato</i> y la Palazzina Liberty	92
1.3.9. Los años ochenta y noventa: un periodo plural	98
1.3.10. El Premio Nobel de Literatura	106
1.3.11. Después del Nobel: un artista consagrado	108
1.3.12. La era Berlusconi	109
1.3.13. La figura de Franca Rame y el teatro feminista	112
1.4. Conclusiones	115
CAPÍTULO 2. REFLEXIONES EN TORNO A LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS LITERARIOS, TEATRALES Y OTROS ASPECTOS CULTURALES	119
2.1. La traducción literaria	121
2.1.1. Aproximación histórica a la traducción literaria	128

2.2. Traducir la cultura	137
2.2.1. Lengua y cultura	137
2.2.2. Traducir al «otro»	139
2.2.3. Tipos de referencias culturales	143
2.2.3.1. Referencias a la cultura de origen	144
2.2.3.2. Referencias interculturales	145
2.2.3.3. Referencias a una tercera cultura	146
2.2.3.4. Referencias a la cultura meta	146
2.2.3.5. Alusiones intertextuales abiertas	146
2.2.3.6. Alusiones intertextuales encubiertas	147
2.2.3.7. Macroalusiones intertextuales	147
2.2.3.8. Referencias culturales no verbales	148
2.2.3.9. Referencias sincrónicas y asincrónicas	148
2.2.3. Sobre estrategias de traducción	148
2.2.4. Traducir el humor	150
2.3. La traducción teatral	156
2.3.1. El género teatral	156
2.3.1.1. El espectador	157
2.3.1.2. El actor y el personaje	159
2.3.1.3. El tiempo y el espacio	161
2.3.2. <i>Translation for the page or translation for the stage?</i>	162
2.3.3. ¿Traducir o adaptar?	170
2.3.4. La cultura y la historia en la traducción del teatro	173
2.3.5. Aproximación semiótica a la traducción teatral	175
2.3.6. Aproximación holística a la traducción teatral	176
2.4. Conclusiones	178
CAPÍTULO 3. LA TRADUCCIÓN DE <i>MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO</i> DE DARIO FO EN ESPAÑOL	181
3.1. Las diferentes retraducciones y representaciones	183
3.2. La traductora: Carla Matteini	186
3.3. Análisis de las tres traducciones	191
3.3.1. La traducción de los adjetivos	195
3.3.2. Diferentes posibilidades del español	198
3.3.3. La traducción de sustantivos y frases hechas	200
3.3.4. La traducción de las interjecciones	202
3.3.5. Algunos errores y erratas	203
3.4. Conclusiones	206

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN Y NUEVAS PROPUESTAS	209
4.1. La necesidad de una nueva traducción	211
4.2. La dificultad particular de la comedia: el humor	217
4.3. Resumen de la obra	219
4.4. La traducción de los juegos de palabras	221
4.5. La traducción de los juegos de palabras «escondidos»	232
4.6. La traducción de los nombres propios	236
4.7. La traducción de las referencias culturales	239
4.8. La traducción de las referencias históricas	266
4.9. El trastrocamiento de las expectativas	274
4.10. La traducción de la ironía	278
4.11. La traducción de las marcas de oralidad	284
4.12. La traducción del italiano regional	288
4.13. Otros elementos extralingüísticos	295
4.14. La traducción de las diez primeras páginas	298
CONCLUSIONES FINALES	303
BIBLIOGRAFÍA	313
1. Fuentes primarias	315
2. Estudios sobre Dario Fo	315
3. Estudios sobre teatro	318
4. Estudios sobre traducción	319
5. Otros estudios	326
6. Artículos de prensa	328
7. Videografía	329
8. Páginas web	329
ANEXOS	331
1. Los prólogos a las ediciones	333
2. Iconografía	337
3. Propuesta de traducción de las diez primeras páginas	346

AGRADECIMIENTOS

En estos tres años de investigaciones, viajes y estancias he tenido la oportunidad de conocer a muchas personas que, de alguna manera, me han inspirado, ayudado y aportado conocimientos para poder llevar a cabo este trabajo. Les estaré por siempre agradecida.

Un agradecimiento especial va dirigido a los directores de esta tesis doctoral. A la Dra. Mirella Marotta Peramos, que me acogió con los brazos abiertos en la Universidad Complutense de Madrid y enseguida apreció mis ideas, animando y motivándome siempre con sus palabras. A mi profesor del Máster en Traducción para el Mundo Editorial de la Universidad de Málaga, el Dr. Alessandro Ghignoli, que recibió mis propuestas de traducción con agrado desde el primer momento. Sin su apoyo y confianza seguramente no me habría atrevido a iniciar este proyecto. En fin, su ayuda y afecto son muy valiosos para mí. Espero no defraudarles.

A las personas que he encontrado en la Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione de la Universidad de Bolonia, que han contribuido a que mi estancia en Forlì fuese más provechosa y agradable. A la Dra. Raffaella Tonin, por su caluroso recibimiento y las fructíferas charlas; y a la profesora Ivonne Grimaldi, por las sugerencias bibliográficas y su disponibilidad.

A mis compañeros del Doctorado en Estudios Literarios, por la bonita experiencia compartida en la que me han mostrado su apoyo.

A mis amigos, sobre todo a Ana por hacerme reír.

A mi familia, a Ángeles por la ayuda prestada, y por supuesto a mis padres, que en los momentos de pesimismo han estado junto a mí, ayudándome a recomponer la fuerza necesaria para perseguir mis sueños.

NOTAS

Las traducciones a pie de página presentes en este estudio, a menos que venga especificado lo contrario, han sido realizadas por mí.

Los corchetes de las citas textuales del trabajo han sido insertados por mí.

1. Español

Esta tesis doctoral se titula *La traducción del teatro de Dario Fo. Reflexiones sobre la traducción al español de «Morte accidentale di un anarchico» y nuevas propuestas*. En este trabajo analizamos cómo ha sido traducida al español una de las obras más famosas del dramaturgo italiano Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*. Representada por primera vez en diciembre de 1970, esta obra se enmarca en el teatro político-didáctico de Fo a través del cual pretende concienciar a los espectadores de la grave situación política y social que vivía Italia en aquel periodo, conocido con el nombre de *anni di piombo*, siendo la risa el medio principal para transmitir su mensaje de denuncia.

El estudio del teatro de Dario Fo nos da las claves para entender su estilo así como para descubrir los recursos que utiliza para conseguir situaciones humorísticas que hacen reír a los espectadores. De igual manera, es muy importante comprender el contexto en el que Fo escribe la obra para reconocer las continuas referencias a personajes y sucesos de la actualidad del momento.

Desde un punto de vista traductológico, nos resulta muy interesante analizar cómo ha sido traducida al español una obra con las anteriores características y reflexionar sobre las posibles dificultades encontradas y las soluciones aportadas por la traductora, Carla Matteini, que tradujo el texto hasta en tres ocasiones: la primera vez en 1974, la segunda, en 1986 con una reedición en 1988 y la última, en 1997. Compararemos el texto original y las tres traducciones para analizar los cambios que existen entre ellas y averiguar cuál pudo ser la razón que motivó los mismos, no sin haber realizado con anterioridad un estudio sobre lo que caracteriza a la traducción de los textos literarios, los diferentes puntos de vista que existen al traducir textos teatrales y los aspectos culturales que forman parte de los mismos.

Además, compararemos diferentes fragmentos de la traducción con la que contamos actualmente, la de 1997, con el texto original de Dario Fo para reflexionar sobre cómo han viajado al texto meta los juegos de palabras, los nombres propios, las referencias culturales, las referencias históricas, el trastrocamiento de las expectativas, la ironía, las marcas de oralidad, el italiano regional y otros elementos

extralingüísticos; prestando especial atención a cómo ha sido traspasado el humor. En los fragmentos en los que creamos que la traducción de Matteini no es adecuada, añadiremos una propuesta de traducción justificada. Asimismo, añadiremos la propia traducción de las diez primeras páginas para poder apreciar las propuestas en su conjunto.

Finalizaremos el trabajo con una serie de conclusiones acerca de lo que supone traducir una comedia como la de Fo y los factores que la rodean y forman parte de la misma, sobre los aspectos que deben prevalecer en el proceso de traslado y lo que inevitablemente se pierde como ocurre en cualquier traducción, reafirmando las ideas que hemos seguido para realizar nuestras propuestas de traducción, las cuales creemos que se adecuan al original y resultan aceptables en el polisistema de destino.

2. English

This doctoral thesis is entitled *The translation of Dario Fo's theatre. Reflections on the Spanish translation of «Morte accidentale di un anarchico» and new proposals*. In this work we analyse how one of the most famous works of the Italian playwright Dario Fo. *Morte accidentale di un anarchico*, has been translated into Spanish. Performed for the first time in December 1970, this play forms part of the Fo's political-didactic theatre. Through this theatre he intends to raise the audience's awareness of the serious political and social situation in Italy during that period, known as *anni di piombo*. Fo achieves this through the use of laughter as a means of conveying his message of denunciation.

Dario Fo's theater study enables us to understand his style, as well as allowing us to discover the resources he utilises by means of achieving humorous situations that make viewers laugh. In the same way, in order to recognise the continuous references to current events and people, it is very important that one understands the contextual background of the play.

From a translational point of view, it is very interesting to analyse how a play with these aforementioned characteristics has been translated into Spanish. It is also interesting to reflect potential difficulties and solutions encountered by the translator, Carla Matteini, who translated the text up to three times: the first time in

1974, the second, in 1986 with a reissue in 1988 and the last, in 1997. We will compare the source text with the three translations to view the changes between them and to find out the reason behind these changes, with a prior research having been carried out on the characteristics of literary texts and their translations, the different view-points when translating theatrical texts and the cultural aspects that form a part of them.

Furthermore, we will compare different extracts of the 1997 translation with the Dario Fo's original text in order to see how some elements such as puns, proper names, cultural references, historical references, the change of expectations, irony, oral marks, regional Italian and other extra linguistic elements have travelled; focusing in particular on the translation of humour. In the extracts we believe that Matteini's solutions are not adequate, we will add a justified translation proposal. We will also add the first ten pages translation itself in order to appreciate the proposals as a whole.

We will finish the work with a series of conclusions about what it means to translate a comedy like Fo's, the factors that surround it and form a part of it, the aspects that should prevail in the transfer process and what is inevitably lost as in any translation, reaffirming the ideas that we have explored when writing our translation, which we believe is in line with the source text and is acceptable in the polysystem destination.

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN

En una entrevista concedida en 2014, el dramaturgo italiano Dario Fo reflexiona sobre el fracaso de algunos clásicos teatrales ingleses en los escenarios italianos en contraposición al éxito que los mismos obtienen en Inglaterra. Afirma que, desde el primer momento de la puesta en escena de *Hamlet*, se empiezan a escuchar risas entre el público, algo que decía no recordar en la traducción al italiano. Llega entonces a la conclusión de que lo que él realmente conocía era «una cattiva traduzione, in cui erano state censurate moltissime cose, e soprattutto non avevo capito che Amleto era un personaggio comico, grottesco, che portava le cose all'esasperazione¹» (Fo y Rame 2014: 165, 166).

Sobre censura Dario Fo y su mujer, Franca Rame, entendían bastante. Han tenido que lidiar con ella a lo largo de casi toda su trayectoria como dramaturgos, actores y directores, no solamente en el teatro, sino también en la televisión. Las obras escritas a partir de 1968, y especialmente aquellas que se enmarcan en el teatro político de los años setenta, son las que más la han sufrido y, además, les hicieron ganarse algunos enemigos, pero también supusieron su salto al estrellato y su consagración como dos de los grandes personajes de la escena teatral internacional, pues sus textos pronto fueron traducidos a multitud de lenguas de todo el mundo, entre ellas al español. Carla Matteini fue la encargada de traducir por primera vez una obra de Dario Fo a nuestro idioma, en concreto, *Morte accidentale di un anarchico* que, junto a *Mistero Buffo*, se convertiría en su obra más exitosa y representada fuera de los límites de Italia.

Una de las claves del éxito de *Morte accidentale di un anarchico* es, indudablemente, su comicidad, ya que como señala Spang (1991: 63), suelen gustar más y causar más impacto las obras que originan risa o al menos, sonrisa, y Fo, gracias a sus experiencias teatrales y vitales anteriores, era ya un gran conocedor de todos los recursos necesarios no solamente para hacer sonreír al público, sino para conseguir que se ría a carcajadas. Como estudiante de literatura italiana y traducción, enseguida sentí la curiosidad de investigar con más profundidad la obra, su estilo, el contexto y las influencias recopiladas por un dramaturgo tan carismático, así como la traducción de la misma al español, mi lengua materna y de trabajo, para descubrir un mundo de

¹«En la que habían sido censuradas muchísimas cosas, pero sobre todo, yo no había entendido que Hamlet era un personaje cómico, grotesco, que llevaba las cosas a la exasperación.»

reflexiones e ideas diversas sobre la compleja labor de la traducción teatral, que consigue volverse todavía más complicada cuando se trata de traducir una comedia como la de Dario Fo, donde los elementos lingüísticos son solamente un componente más de una miscelánea en la que los aspectos culturales, cinéticos, visuales y gestuales juegan un papel primordial no solamente en el desarrollo de la trama, sino también en lo que se refiere a la creación de situaciones humorísticas.

Carla Matteini llegó a traducir esta obra hasta en tres ocasiones. La primera en 1974 de la mano de la revista de teatro Pipirijaina; la segunda en 1986 con una reedición en 1988 para la editorial asturiana Júcar, y la última en 1997, traducción editada por Círculo de Lectores, Orbis Fabbri e Hiru². En nuestro estudio analizaremos los cambios principales entre los tres textos para llegar a deducir la motivación de los mismos, apoyándonos en algunos testimonios aportados por Matteini en diferentes entrevistas y artículos.

El objetivo de esta tesis doctoral es estudiar el estilo del teatro de Dario Fo para descubrir las herramientas con las que el dramaturgo consigue crear situaciones cómicas, así como averiguar cuál es el objetivo principal que el autor persigue a través del uso del humor en sus comedias, principalmente en *Morte accidentale di un anarchico*, para después analizar cómo ha sido traducida esta obra al español, dónde se encuentra la dificultad, qué soluciones ha aportado la traductora y si resultan adecuadas. De no ser así, añadiremos una propuesta de traducción razonada basada en diferentes fundamentos teóricos y en lo que creemos que es el objetivo del autor y los aspectos esenciales del texto original que debemos mantener en el proceso de traslado. Nos interesaremos, entre otras cosas, en cómo ha viajado el humor del texto original hasta el texto meta, considerando la importancia del contexto cultural del texto de origen. Como producto literario que es, se crea dentro de unos parámetros espacio-temporales determinados que también explicaremos, pues el periodo en el que se enmarca la obra y los acontecimientos políticos y sociales que se producen, tienen una importancia fundamental en el contenido y la comprensión de la misma.

² Las traducciones oficiales de Dario Fo en español son las que han sido realizadas por Carla Matteini, con las cuales trabajaremos en este estudio. Existen otras traducciones de las obras, por ejemplo las realizadas por Carlos Alsina en Argentina, que sin embargo, como señala Prenz Kopušar, no son las oficiales, sino textos escénicos motivados por las diferencias entre el español de España y el de Argentina (2016: 138).

Dario Fo ha sido objeto de innumerables estudios que abarcan su vida y obra. Sin embargo, creemos que el ámbito de la traducción de sus obras, especialmente en lo que se refiere al español, todavía no ha sido lo suficientemente explorado si lo comparamos cuantitativamente con estudios que investigan otros ámbitos. Su producción teatral es muy extensa, por lo que contamos con multitud de estudios que abordan las diferentes etapas y estilos, las influencias o su relación con la tradición oral y popular, algunos de los cuales han sido de gran utilidad para nuestro estudio, entre otros: *Dario Fo: stage, text and tradition* publicado en el año 2000 y cuyos editores son Joseph Farrell y Antonio Scuderi, a su vez autores de varios artículos que figuran en el libro; *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo* del año 2014 y que incluye una entrevista a la pareja. También Dario Fo y Franca Rame nos han dejado escritos muy interesantes sobre su propia trayectoria y experiencia teatral, entre otros merece la pena destacar *Manuale minimo dell'attore* de 1987 y su versión actualizada, mucho más biográfica, *Nuovo manuale minimo dell'attore* de 2015.

En lo que se refiere a estudios sobre la traducción de sus obras, nos encontramos con varios artículos que se centran en analizar cómo ha sido traducido *Morte accidentale di un anarchico* al inglés, como por ejemplo *Morte accidentale in English*, de Jennifer Lorch, que precisamente forma parte del libro de Farrell y Scuderi; *The Comic Voice in Translation: Dario Fo's Accidental Death of an Anarchist* de Brigid Maher, publicado en 2008. Aunque la mayoría de las obras de Dario Fo han sido traducidas al español, son pocos los estudios que analizan cómo ha sido este proceso, es decir, las estrategias seguidas por el traductor, los recursos utilizados y las problemáticas encontradas. Luque Toro (2012) es el autor de un artículo que trata la traducción teatral de las obras de Dario Fo de los años ochenta, mientras que la obra objeto de este estudio se enmarca en los años setenta. Más específico es el estudio de Vigara Álvarez de Perea (2016), que se centra en la traducción al español de los aspectos cómicos de la obra *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, estrenada en 1961.

Un libro muy interesante y reciente es el editado por Lozano Miralles, Prenz Kopušar, Quazzolo y Randaccio (2016), una recopilación de artículos que giran alrededor de la traducción de las obras de Dario Fo en el mundo. De hecho, el artículo de Lozano Miralles subraya la eficiencia de Matteini como traductora de Fo, que define como «esemplare, poiché ci dona un corpus pulsante di testi drammatici e di testi

scenici³» (2016: 119). Nos gustaría detenernos en esta diferenciación entre producir textos dramáticos y producir textos escénicos al traducir. Carla Matteini era una gran conocedora del mundo teatral que, sin embargo, por la afirmación de Lozano Miralles, parecía distinguir entre dos tipos de traducciones teatrales. Por un lado, traducir un texto con el propósito de que sea publicado (texto dramático) y, por otro, para su posterior representación (texto escénico). En este estudio, analizaremos los dos tipos de tendencias, posicionándonos a favor de traducir para representar, independientemente del uso real que se haga posteriormente de la traducción. Además, planteamos los siguientes interrogantes. ¿Será cierto que Matteini defendía esta diferenciación y traducía en consecuencia? De ser así, ¿cómo averiguarlo? ¿Se verá reflejada esta dicotomía en las tres traducciones que realizó de *Morte accidentale di un anarchico* al español? ¿Hasta qué punto afecta esta diferenciación en la toma de decisiones al traducir?

Nos gustaría añadir que los estudios mencionados anteriormente sobre la traducción de obras de Fo al español tienen carácter comparativo y descriptivo, es decir, se limitan a confrontar fragmentos del texto original con el texto meta y analizar dónde reside la dificultad, así como a definir las técnicas por las que ha optado el traductor. Nuestro estudio, en cambio, no solamente sigue ese enfoque comparativo y descriptivo, sino que también incluiremos en él las propias propuestas de traducción como soluciones más adecuadas con su correspondiente justificación, lo cual constituye, posiblemente, la parte más original del trabajo, no solamente por el atrevimiento en sí, que no deja de ser una humilde contribución al mundo del estudio de la traducción de las obras de Dario Fo, sino también por el mismo carácter personal, subjetivo y hermenéutico de la traducción por el que no existen dos traducciones iguales. Además, gracias a nuestras propuestas estamos, siguiendo a Moya, creando nuestra propia teoría de traducción (2004: 14).

El interés que empecé a sentir por la obra de Dario Fo al igual que por su trabajo como actor se ha convertido, gracias a esta tesis doctoral, en una admiración que va más allá del ámbito teatral, pues he descubierto a un hombre incansable, con una cultura inmensa, comprometido con la sociedad hasta sus últimos días y que, además, era capaz de realizar unas pinturas espectaculares. En lo que se refiere a traducir, son tantas las

³ «Ejemplar, ya que nos deja un corpus pulsante de textos dramáticos y textos escénicos».

cosas que he aprendido que puedo llegar a afirmar que traducir es aprender: un viaje al conocimiento de una cultura, de una lengua que aunque ya fuese estudiada con anterioridad, no deja de sorprendernos con nuevas palabras, usos y matices. Por no hablar de la multitud de posibilidades que la lengua materna ofrece hasta hacer dudar infinitamente. Teorías de traducción, posibilidades diversas y dicotomías que en más de un momento de tensión me han hecho pensar en aquella paradójica frase «cuánto más conozco menos sé», pero que han terminado siendo una fuente de inspiración para tomar las decisiones correctas al traducir. Puedo afirmar, entonces, que este trabajo de investigación ha sido realmente enriquecedor a nivel personal y que las innumerables horas a él dedicadas se han visto compensadas con creces por el mero hecho de haber podido dedicarme a una de las cosas que más me apasionan: traducir, y más cuando se trata de uno mis autores favoritos, Dario Fo.

2. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO

En líneas generales, esta tesis doctoral va de lo general a lo específico. Ha sido dividida en cuatro capítulos, las conclusiones finales y los anexos. En el capítulo uno, «Contextos, teatro italiano, vida y obra de Dario Fo», el lector encontrará, en primer lugar, una contextualización histórica de la época que va desde el final de los años sesenta hasta el inicio de la década de los ochenta porque, como decíamos, es necesario tener un conocimiento general sobre lo que ocurría en la política y sociedad italianas para poder comprender la trama y el estilo de *Morte accidentale di un anarchico*, estrenada en diciembre de 1970, así como el compromiso político de Dario Fo y Franca Rame. En segundo lugar, mostraremos las tendencias y la actividad teatral de los dramaturgos contemporáneos de Fo, algunos de los cuales fueron, al igual que él, actores, directores y autores de sus obras de teatro, pero de los que también se diferencia en muchos aspectos. Finalizaremos este capítulo con la vida y obra de Dario Fo, apartado en el que se pretenden resaltar las influencias y experiencias que van dando lugar a un estilo cada vez más marcado, así como la evolución ideológica de la pareja. Dedicaremos un espacio más amplio para analizar desde un punto de vista literario la obra objeto de este estudio, reflexionando, entre otras cosas, sobre el objetivo principal del autor con ella. Al final incluimos un apartado dedicado a la actividad de Franca Rame junto a Dario Fo y su producción en solitario.

El segundo capítulo, titulado «Reflexiones en torno a la traducción de textos literarios, teatrales y otros aspectos culturales», está dedicado íntegramente a la traducción. Aquí explicaremos lo que diferencia a la traducción literaria de otros tipos de traducción y la importancia de la visión hermenéutica de la misma que le otorga al traductor un rol fundamental en el proceso comunicativo. Hemos considerado oportuno realizar una aproximación histórica que plasmasse cómo han tratado algunos escritores y filósofos los conceptos de traducción, fidelidad y equivalencia para observar su evolución a lo largo de los siglos. La traducción de los aspectos culturales es el siguiente apartado, en el que queremos destacar la relación tan estrecha que existe entre la lengua y la cultura y, con ello, la importancia de mirar a la traducción como un proceso de trasvase de culturas y no solamente lingüístico. Para redactar esta parte, estudios como los de Ghignoli (2016, 2017), Vidal Claramonte (2008, 2009, 2013) y Diadori (2018) han sido de gran inspiración y utilidad. En este apartado incluimos, además, la traducción del humor, entendiéndolo como un elemento cultural, proporcionando diferentes definiciones del mismo, las variadas formas en las que puede presentarse, así como las estrategias que el traductor puede seguir para traducirlo, aunque en ocasiones lo más difícil sea identificarlo en el texto original, tal como explican los estudios de Chiaro (2008, 2010). A continuación, el lector encontrará una serie de reflexiones sobre la traducción teatral y las particularidades que hacen de ella una labor diferente, así como las posiciones de algunos estudiosos sobre cómo acercarse a un texto teatral para su posterior traslado a una lengua y cultura diversas de aquellas en las que el texto ha sido concebido. Para apoyar nuestra posición nos hemos basado, principalmente, en los trabajos de Fernández Rodríguez (1995), Ghignoli (2013a) y López Fonseca (2013), los cuales han resultado ser muy esclarecedores. El debate entre traducir o adaptar es otra de las cuestiones que figuran en esta parte. Ribas (1994) y Bassnett (2011) nos proponen mirar a la adaptación como un recurso indispensable a la hora de traducir un texto teatral y a considerar este proceso como una reescritura en la que inevitablemente deben de cambiar cosas.

En el tercer capítulo, «La traducción de *Morte accidentale di un anarchico* de Dario Fo en español», nos centramos en la traductora de la obra, Carla Matteini, y analizamos las tres traducciones que realizó de *Morte accidentale di un anarchico* al español, confrontándolas con el texto original de Dario Fo con el objetivo de determinar en qué

consisten los cambios, qué ha podido motivarlos y cómo ha sido la evolución de un proceso que puede ser definido como «retraducción».

En el cuarto y último capítulo, titulado «Análisis de la traducción y nuevas propuestas», examinaremos los fragmentos que nos resultan más representativos del texto original, que serán confrontados con el texto meta de 1997. Se trata de un espacio de reflexiones sobre las dificultades encontradas, por ejemplo cómo ha sido traducido el humor; las diferentes posibilidades de traducción, los aspectos positivos y negativos de cada una de las opciones teniendo en cuenta no solo la adecuación al texto original, sino también la aceptabilidad del texto meta. Para facilitar el análisis, hemos dividido los fragmentos en categorías, a saber: juegos de palabras, nombres propios, referencias culturales, referencias históricas, el trastrocamiento de las expectativas, la ironía, las marcas de oralidad, el italiano regional y otros elementos extralingüísticos. En los casos en los que creamos conveniente, añadiremos las propuestas de traducción justificadas que serán complementadas con la traducción de las diez primeras páginas, disponible en el anexo, para ofrecer una traducción en la que la escritura pueda apreciarse en su conjunto.

Los capítulos uno, dos y tres cuentan con un apartado de conclusiones para resaltar los aspectos más importantes y reafirmar las ideas que tienen más peso a la hora de realizar las propuestas de traducción. Al final del trabajo, el lector encontrará una serie de conclusiones sobre el hecho de traducir una comedia como la de Dario Fo y los elementos implicados en ella tales como la inmediatez, el espectador, el objetivo de la obra, el lenguaje y los elementos culturales e históricos que la rodean y que forman parte de la misma.

CAPÍTULO I

CONTEXTOS, TEATRO ITALIANO, VIDA Y OBRA DE

DARIO FO

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO: *GLI ANNI DI PIOMBO*

Es difícil entender las obras Dario Fo si no se conoce la realidad histórica a la que pertenecen, ya que el dramaturgo inserta en la mayoría de ellas claras referencias a la actualidad del momento. En las obras de la década de los setenta, las referencias son aún más importantes ya que en su mayoría constituyen duras críticas a la clase política, a la prensa y a ciertos actos terroristas que se estaban cometiendo.

El periodo histórico que va desde 1969 a 1988 se caracterizó por una continuidad de actos de violencia política llevada a cabo tanto por grupos de derecha como de izquierda y se conoce con el nombre de *anni di piombo*⁴. Desde su inicio hasta el asesinato del senador Roberto Ruffilli en abril de 1988, la violencia política acabó con la vida de 429 personas y dejó más de 2000 heridos. Conti (2013: 7) explica que este fenómeno ha influido en la memoria histórica y en la conciencia colectiva de los italianos, por no hablar de la huella que dejó en los escenarios políticos sucesivos.

Para entender este oscuro clima de la época, es necesario remontarnos a finales de la década de los sesenta. Como explica Mack Smith (1997: 609), entre 1967 y 1968 aparece en Italia un movimiento de protesta por parte de los estudiantes de universidades y colegios que dio lugar a una revolución política y cultural. No fue un caso aislado, sino que tuvo su origen en Berkeley y se extendió rápidamente por toda Europa Occidental como una contestación global a la necesidad de cambios en distintos ambientes de la vida. En un principio, como ocurrió con las manifestaciones de Trento en 1966 con la toma de la Facultad de Sociología, los estudiantes protestaron contra la mediocridad del sistema educativo y el autoritarismo que existía en las escuelas y facultades. Montanelli y Cervi (1999/2013: 65) explican que las universidades eran viejas en cuanto a mentalidad, concepción de la enseñanza y en lo que a estructuras se refiere. Los estudiantes querían tener más participación en la gestión de las actividades y los estudios, y que las universidades se adaptasen a sus exigencias. Rápidamente, estas protestas se extendieron a todos los ámbitos de la sociedad, tanto al familiar como al estatal y eclesiástico, dando lugar al denominado movimiento del *Sessantotto*:

Una grande manifestazione di disagio, di volontà di rottura che ha fortemente messo alla prova gli equilibri politici, istituzionali e culturali che nel secondo dopoguerra avevano

⁴ En español «años de plomo». El término fue acuñado posteriormente y es la traducción italiana del título de la película *Die bleierne Zeit* de Margarethe Von Trotta, que trataba acerca de la situación análoga que se vivía en la Alemania Occidental.

segnato la «rifondazione» della democrazia nel mondo occidentale⁵ (Tolomelli 2008: 127).

El movimiento fue apoyado, entre otros, por el famoso *Gruppo 63*, formado por escritores, críticos y estudiosos de la literatura que querían desligarse de los modelos literarios clásicos buscando un estilo más neovanguardista. Entre algunos de sus componentes más conocidos, podemos destacar a Umberto Eco, Edoardo Sanguineti Nanni Balestrini o Gianni Celati. El grupo creó una revista mensual llamada *Quindici*, con la que difundieron sus ideas revolucionarias afines al pensamiento del *Sessantotto*, convirtiéndose esta en el principal medio de difusión del movimiento estudiantil.

A las manifestaciones por un cambio en las universidades se empiezan a sumar las protestas contra la guerra de Vietnam. Con la creciente llegada de las televisiones a los hogares, llegan también las duras imágenes y reportajes sobre lo que está ocurriendo, por lo que se crea una especie de conciencia social por todo el sufrimiento que se está viviendo allí. También llegan noticias acerca del periodo de liberación política de Checoslovaquia, más conocido como la Primavera de Praga y otros movimientos revolucionarios en diferentes partes del mundo como en China o Cuba; los cuales influenciaron a las generaciones más jóvenes y a los sectores más humildes de la sociedad.

El 1 de marzo de 1968 en *Valle Giulia*⁶, unos 4000 estudiantes que se manifestaban se opusieron violentamente a las fuerzas del orden. El desencuentro fue tan impactante que recibió el nombre de la *Battaglia di Valle Giulia*⁷ y captó la atención de los medios; hasta Pier Paolo Pasolini le dedicó un poema del que queremos recordar algunos versos:

A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento
di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte
della ragione) eravate i ricchi,
mentre i poliziotti (che erano dalla parte
del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque,
la vostra! In questi casi,

⁵ «Una gran manifestación de malestar, de voluntad de ruptura, que puso fuertemente a prueba los equilibrios políticos, institucionales y culturales que durante la posguerra marcaron la "refundación" de la democracia en el mundo Occidental.»

⁶ Sede de la Facultad de Arquitectura de la Universidad La Sapienza de Roma.

⁷ «Batalla de Valle Giulia» en español.

ai poliziotti si danno i fiori, amici⁸.

Pasolini se posiciona claramente del lado de los policías, hijos de padres pobres, que posiblemente tengan la misma edad que los estudiantes burgueses y ricos que decidieron manifestarse. Describe este suceso como un episodio de lucha de clase, a pesar de que, entre otras cosas, los estudiantes se manifestaban por hacer de la Universidad un lugar más accesible para todos, y no solo para aquellos con un poder adquisitivo alto. Si bien es cierto que los policías eran en su mayoría gente humilde, por otro lado eran vistos como súbditos del verdadero órgano rico, autoritario y poderoso, el Estado. Como explica Bertante (2007: 34,35), es entonces cuando empieza la verdadera rebelión de los estudiantes, una rebelión principalmente generacional:

In primo luogo contro i propri padri, il nemico più vicino e più immediato. Poi contro la famiglia, ricettacolo di valori e costrizioni borghesi, vista come un limite, un legame da rimuovere senza perdere tempo. E poi, ancora, spinti da uno spontaneo e certo virtuoso istinto antiautoritario, coinvolgendo nella loro critica ceti politici, modelli pedagogici, clero e istituzioni⁹.

Durante el otoño de 1969¹⁰ se sucedieron una serie de manifestaciones en contra de la difícil situación laboral en el ámbito de la industria y la falta de actuación del gobierno ante las promesas en materia de vivienda, sanidad y servicios públicos. Como nos recuerda Behan (2000: 64), el 15 de octubre hubo una gran manifestación en Milán por los altísimos costes de las viviendas y el 19 de noviembre se organizó una huelga general para pedir al gobierno que cambiase esta situación. El día de la huelga, un policía murió mientras las protestas seguían su curso. La primera explicación que se dio acerca del incidente fue que murió a manos de los manifestantes, aunque lo más factible es que muriese a causa de un accidente de tráfico en el que estaba implicado otro vehículo de la policía.

⁸ «En Valle Giulia ayer se tuvo así un fragmento / de lucha de clase: y vosotros, amigos (aunque de parte / de la razón) eráis los ricos, / mientras que los policías (que estaban en la parte / equivocada) eran los pobres. ¡Bonita victoria, entonces, / la vuestra! En estos casos, / a los policías se le dan flores, amigos.» De *Il PCI ai giovani*, extraído de *Il Corriere della Sera*: <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/poesia.html>.

⁹ «En primer lugar, contra los propios padres, el enemigo más cercano e inmediato. Después contra la familia, receptáculo de valores y constricciones burguesas, vista como un límite, un vínculo que romper sin perder el tiempo. Y después, de nuevo empujados por un espontáneo y claro virtuoso instinto antiautoritario, involucrando en su crítica a la clase política, a los modelos pedagógicos, al clero y a las instituciones.»

¹⁰ Conocido popularmente como «*Autunno caldo*» (otoño caliente).

Montanelli y Cervi (1999/2013: 59, 60) sostienen que el terremoto de manifestaciones obreras no estuvo causado por razones económicas. A pesar de que los sueldos fuesen de los más bajos de Europa, la situación de los trabajadores había ido mejorando con los años, así como el estilo de vida cotidiano. La razón de la insatisfacción de los trabajadores se debe a la expansión en las fábricas de los fermentos ideológicos propios del momento a los que se añadían el anti-americanismo y el anti-imperialismo. Añaden que el gobierno no supo actuar ante esta situación, incapaz de distinguir ante peticiones razonables y otras demagógicas por parte de los sindicatos. En aquel momento, Mariano Rumor del partido Democracia Cristiana, era el Presidente del Consejo de Ministros, cargo que mantiene durante tres gobiernos de centro-izquierda hasta 1971 y que volvería a ocupar en 1973.

La contestazione studentesca, le agitazioni sindacali, la violenza crescente, richiedevano un uomo che le sapesse capire e interpretare: ma che le sapesse anche affrontare con piglio risoluto, per impedire che il Paese entrasse nel tunnel in cui effettivamente entrò, e dal quale uscì, dopo prove tragiche, solo negli anni Ottanta. Nessuno [...] sarebbe probabilmente riuscito ad evitare il peggio¹¹ (Montanelli, Cervi 1999/2013: 37).

Tanto el movimiento estudiantil como el obrero tuvieron un carácter desordenado que sin embargo, tuvo resultados positivos: acabaron con los restos de nostalgia fascista y mostraron el deseo de crear una sociedad más justa y menos conformista. Ocasionalmente usaron la violencia, lo que provocó represalias y tendencias similares por parte de movimientos paralelos de carácter más oscuro y subversivo.

El espíritu renovador del *Sessantotto*, así como las esperanzas de convivir en un lugar mejor y menos injusto, empiezan a desvanecerse a causa de los primeros ataques de estos grupos oscuros. Como tristemente explica Fo (2008: 135):

todo ese periodo efervescente de impulso cultural y vital que, desde la posguerra hasta principios de los setenta, había hecho soñar con una Italia por fin nueva, se rompió en pedazos por bombas oscuras, barrido por sangre inocente.

El 12 de diciembre de 1969, una bomba explotó en la *Banca Nazionale dell'Agricoltura* de Milán. Eran las 16:37 y el banco se encontraba aún lleno de clientes.

¹¹ «La contestación estudiantil, la agitación sindical, la violencia creciente, requerían un hombre que supiese entenderlas e interpretarlas: pero que supiese también afrontarlas con actitud resolutiva para impedir que el País entrase en el túnel en el que efectivamente entró y del cual salió, después de trágicas pruebas, solo en los años Ochenta. Probablemente, [...] nadie podría haber evitado lo peor».

El atentado acabó con la vida de diecisiete personas, dejando ochenta y ocho heridos. En un primer momento, la tendencia general de la población fue pensar que el movimiento del '68 había llegado al extremo más oscuro y sangriento, a querer romper toda clase de orden y provocar el caos. De hecho, las autoridades acusaron de manera automática a la extrema izquierda: unas horas después de la explosión, altos cargos de la policía informaban a la prensa de que la bomba habría sido puesta por anarquistas o por grupos de extrema izquierda. Al mismo tiempo, patrullas de policías merodeaban por los alrededores de la Universidad de Milán en busca de anarquistas a los que arrestar, aunque no existiesen evidencias de que estos fuesen los responsables.

Hubo más atentados ese día. En Roma explotaron tres bombas que dejaron dieciséis heridos y se encontró una más en Milán, concretamente en la plaza del teatro de la *Scala*, la cual no llegó a explotar. Un total de cinco bombas que explotaron en menos de una hora, lo cual lleva a suponer que se trató de un complejo plan ejecutado por un grupo organizado.

El atentado de la *Banca dell'Agricoltura* supuso el inicio de *gli anni di piombo* en Italia. Al día siguiente, la ciudad de Milán amaneció devastada, pero los ciudadanos encontraron la fuerza para salir a la calle y celebrar un funeral multitudinario en la plaza del *Duomo*, donde demostraron que no tenían miedo. Así lo cuentan Fo y Rame:

Diciassette bare, tante erano le vittime della strage. La Piazza del Duomo era stracolma di gente che indossava abiti scuri, perlopiù neri. Non avevo mai assistito a un rito funebre del genere. Quando portarono fuori i caduti per caricarli sui carri funebri, si fece un grande silenzio. Nessuno, al contrario di come succede normalmente, batté le mani, nemmeno un brusio si levò. Non ci furono discorsi di rito, né canti. Fra di noi tutti, nessuno rivolgeva ad altri la parola. E, in silenzio come eravamo arrivati, di lì a poco tutta la Piazza era di nuovo vuota¹² (2015: 132).

El trágico suceso es conocido como *la strage di Piazza Fontana*¹³, cuyas consecuencias llevaron a Dario Fo a escribir *Morte accidentale di un anarchico*.

¹² «Diecisiete ataúdes, tantas eran las víctimas de la masacre. La plaza del *Duomo* estaba abarrotada de gente que llevaba trajes oscuros, la mayoría negros. No había asistido nunca a una ceremonia fúnebre de ese tipo. Cuando sacaron a los caídos para introducirlos en los coches fúnebres, se hizo un gran silencio. Nadie, al contrario de lo que sucede normalmente, aplaudió, ni siquiera un murmullo se escuchó. No hubo intervenciones de ceremonia ni cantos. De entre todos nosotros, ninguno se dirigía la palabra. Y, en silencio, como habíamos llegado, en poco tiempo, toda la plaza estaba de nuevo vacía.»

¹³ «La masacre de la Plaza Fontana» en español.

Dos anarquistas fueron detenidos poco después del suceso a pesar de que ninguno de ellos estuvo involucrado. Uno, Pietro Valpreda, bailarín, fue arrestado tres días después de la barbarie e inmediatamente se le acusó de formar parte de una conspiración anarquista organizadora de una serie de atentados. Aunque en ningún momento fue condenado, pasó tres años en prisión hasta que fue absuelto. El otro, Giuseppe Pinelli, ferroviario casado y con dos hijas, fue llamado a declarar a la comisaría de Milán, donde permaneció detenido de manera poco legal. Mientras era interrogado en la oficina del comisario Luigi Calabresi, cayó desde la ventana a causa de un supuesto desmayo o suicidio. Las circunstancias de su muerte causaron dudas y preguntas acerca de los métodos usados por los interrogadores. Años más tarde, salió a la luz que la policía manipuló las pruebas para acabar con las investigaciones y proteger a los responsables de lo sucedido (Behan 2000: 64).

Actualmente, es bien sabido que Pinelli no tuvo nada que ver con la matanza¹⁴ y se barajan dos hipótesis acerca de su muerte: la primera, que murió de manera accidental debido a los duros interrogatorios por parte de los policías que, posiblemente, lo torturasen y lo amenazasen con tirarlo por la ventana si no confesaba. Las torturas habrían traspasado los límites y, tratando de asustarle para confesar, los policías lo habrían asomado demasiado a la ventana y, de manera no intencionada debido a un error al sujetarlo, cayó por la ventana. La segunda y más defendida, que su muerte fue intencionada y, por lo tanto, fue asesinado por los policías durante los interrogatorios.

De cara a la sociedad y a los medios de comunicación, el comisario Luigi Calabresi se convirtió automáticamente en el responsable de la muerte de Pinelli. Sufrió una campaña de desacreditación por parte de la prensa izquierdista, especialmente desde el periódico *L'Unità* y desde el grupo extra parlamentario *Lotta Continua*, el cual lo acusó, a través del propio periódico, de ser el culpable del asesinato de Pinelli, incitando a las masas mediante diferentes comunicados a que fuese asesinado, la única solución posible para hacer justicia por lo sucedido al anarquista:

È chiaro a tutti che sarà Luigi Calabresi a dover rispondere pubblicamente del suo delitto contro il proletariato. E il proletariato ha già emesso la sua sentenza: Calabresi è

¹⁴ Ir al anexo 2.1. y 2.2. para ver las placas conmemorativas colocadas en *Piazza Fontana*. En la primera placa, más antigua, aparece descrito como «ucciso innocente nei locali della questura di Milano» (inocente asesinado en la Comisaría de Milán), mientras que en la segunda, más reciente, encontramos «innocente morto tragicamente nei locali della questura di Milano» (inocente que murió trágicamente en la Comisaría de Milán).

responsabile dell'assassinio di Pinelli e Calabresi dovrà pagarla cara... È per questo che nessuno, tantomeno Calabresi, può credere che quanto diciamo siano facili e velleitarie minacce. [...] Il proletariato emetterà il suo verdetto, lo comunicherà e ancora là, nelle piazze e nelle strade lo renderà esecutivo... Sappiamo che l'eliminazione di un poliziotto non libererà gli sfruttati: ma è questo, sicuramente, un momento e una tappa fondamentale dell'assalto del proletariato contro lo Stato assassino¹⁵ (*apud* Montanelli, Cervi 1999/2013: 119).

Se trató, efectivamente, de la crónica de una muerte anunciada, un asesinato predecible. El 17 de mayo de 1972, Calabresi recibió varios disparos de pistola que acabaron con su vida cuando salía de su casa para dirigirse al trabajo. No fue hasta 1988 cuando se conocieron a los responsables del asesinato. Leonardo Marino, un ex militante de *Lotta Continua*, se arrepintió de lo sucedido y confesó haber participado en el crimen junto a Ovidio Bompressi bajo las órdenes de Giorgio Pietrostefani y Adriano Sofri, también militantes del grupo extra parlamentario que, pocos días después del asesinato, comentaba así los hechos: «L'uccisione di Calabresi è un atto in cui gli sfruttati riconoscono la propria volontà di giustizia¹⁶» (*apud* Montanelli, Cervi 1999/2013: 120).

En lo que a términos de justicia se refiere, Calabresi fue declarado inocente por el juez Gerardo d'Ambrosio en 1975, llegando a la conclusión de que Pinelli murió debido a una especie de malestar y una consecuente pérdida del equilibrio, por lo que su muerte no fue considerada homicidio ni suicidio, sino accidental, añadiendo que Calabresi ni siquiera se encontraba presente en la sala en el momento de la caída del anarquista. (Montanelli 1980). Además, la comisaría de Milán quedó absuelta de cualquier responsabilidad ante lo sucedido.

Como explica Beham (2000: 65), la mayoría de los italianos cree que la masacre de *Piazza Fontana* fue perpetrada por grupos de neofascistas que fueron alentados y protegidos por los servicios secretos italianos y, por lo tanto, que se llegó a un acuerdo de conspiración con el gobierno. El objetivo de esta conspiración era detener el fuerte

¹⁵ «Está claro para todos que será Luigi Calabresi el que tenga que responder públicamente ante su delito contra el proletariado. Y el proletariado ya ha emitido su sentencia: Calabresi es responsable del asesinato de Pinelli y Calabresi lo pagará caro... Es por esto que nadie, mucho menos Calabresi, puede creer que lo que decimos son fáciles y mudables amenazas [...] El proletariado emitirá su veredicto, lo comunicará y una vez allí, en las plazas y en las calles lo hará ejecutivo... Sabemos que la eliminación de un policía no liberará a los explotados: pero este es, seguramente, un momento y una etapa fundamental del asalto del proletariado contra el Estado asesino.»

¹⁶ «El asesinato de Calabresi es un acto en el que los explotados reconocen la propia voluntad de justicia.»

crecimiento del comunismo y de la clase trabajadora mediante una serie de atentados realizados por los neofascistas junto a sus cómplices y protectores. De esta manera, se originó un gran nerviosismo dentro de la sociedad, que comenzó a atribuir los crímenes a los anarquistas y comunistas mientras que las fuerzas del orden se decantaban por la represión, mostrándose como la solución al terror que ellos mismos estaban sembrando. Esta maniobra es lo que se conoce actualmente con el nombre de *strategia della tensione*¹⁷.

Mack Smith (1997: 610) cuenta que durante los siguientes diez años Italia fue devastada por multitud de ataques terroristas. Parecía que tanto los revolucionarios de izquierda como los de derecha tratasen de desestabilizar el país usando la violencia. Una de las formas de ataque más impactantes por su malicia fue la *gambizzazione*, una técnica usada por los terroristas que consistía en el disparar a las piernas de las víctimas, que normalmente solían ser periodistas o personajes del mundo de la política, de manera que tuviesen que acarrear de por vida con la marca del terrorismo en el cuerpo, tal como le ocurrió al periodista Indro Montanelli, que respondía así ante un reportero que le preguntaba si esperaba que algo así pudiese sucederle al ser un personaje importante de la escena italiana: «Non è che me l'aspettavo ma l'avevo messo nel novero delle possibilità. Quando si fa questo mestiere in un certo modo bisogna mettere in bilancio questi incidenti. Mi è andata bene, sono ancora vivo, parlo¹⁸». Muchas otras personas fueron secuestradas a cambio de dinero y se llevaron a cabo actos criminales por venganza o intimidación. En ocasiones, los secuestrados eran asesinados a pesar de que se hubiesen pagado grandes rescates.

El secuestro que tuvo más repercusión fue, sin duda, el de Aldo Moro, uno de los líderes más importantes del partido Democrazia Cristiana y dos veces primer ministro de Italia. Fue capturado el 16 de marzo de 1978 por varios miembros de las Brigadas Rojas que acabaron con la vida de sus cinco escoltas. Su cautiverio duró cincuenta y cinco días hasta que fue asesinado. Durante este periodo escribió numerosas cartas dirigidas al gobierno y al Vaticano cuya autoría todavía se discute, es decir, no se conoce hasta qué punto fue obligado a escribir lo expresado en las cartas, las cuales,

¹⁷ «Estrategia de la tensión» en español.

¹⁸ «No es que me lo esperase, pero figuraba entre las posibilidades. Cuando se realiza este trabajo, en cierta manera es necesario anticiparse a estos incidentes. Me ha ido bien, todavía estoy vivo, hablo.» Extraído de una entrevista realizada después del atentado y que se encuentra disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6YE1srg60HM>.

según Montanelli y Cervi (1999/2013: 195, 196), no mostraban a un líder, sino a un hombre completamente aterrorizado por la situación y que buscaba ayuda desesperadamente. En ellas se vislumbraba ya la idea del cambio de prisioneros, la liberación de Aldo Moro a cambio de la puesta en libertad de diferentes terroristas de extrema izquierda, en aquel momento en prisión. Los políticos se encontraban profundamente divididos: por una parte, los que estaban dispuestos a pactar y liberar a los presos que fuesen necesarios para recuperar a Moro y, por otra, los que se mantenían firmes en esperar hasta encontrar a los captores, entre ellos Democracia Cristiana. El Partido Republicano propuso incluso la pena de muerte para los presos. Este debate, así como el triste final de Aldo Moro, tuvieron fuertes consecuencias políticas que marcaron aún más las diferencias entre partidos e incluso entre los integrantes de los mismos. Supuso, además, una derrota para el Estado, negligente e incapaz de actuar de manera rápida y eficaz.

Hoy en día todavía se desconoce la verdad sobre este caso, ya cerrado, pero muchos historiadores, como Ganser (2005: 72), afirman que no fueron únicamente las Brigadas Rojas las culpables materiales de este crimen, sino que Moro, con su política de acuerdos con el Partido Comunista Italiano cuyo secretario general en aquel momento era Enrico Berlinguer, estaba alterando el equilibrio político del sur de Europa y las bases de la Guerra Fría, lo que pudo dar lugar a una operación de gran alcance político en la que podrían haber estado implicados los servicios secretos estadounidenses, la operación Gladio¹⁹ y la logia masónica P2²⁰.

Las Brigadas Rojas fueron el grupo terrorista más sangriento de la extrema izquierda. Surgió en el año 1970, siendo condenado por el Partido Comunista Italiano, que sí apostaba por una democracia parlamentaria. Nacieron gracias a la unión de tres grupos revolucionarios diferentes: el de Milán, cuya base era la clase trabajadora, asentada en las fábricas; el de Trento, estudiantil, nacido en la universidad y, por último, el de Reggio Emilia, político y unido a la idea de la Resistencia *tradita*²¹

ovvero del permanere, in settori importanti della partigianeria (quasi esclusivamente [...] legati al PCI), di una sorta di «vocazione rivoluzionaria», nell'idea della

¹⁹ Red clandestina secreta que operó en Europa bajo la dirección de la OTAN y la CIA durante la Guerra Fría.

²⁰ Logia masónica italiana, también llamada *Propaganda Due*, que operó desde 1877 hasta 1981. Pertenece a la organización masónica del Gran Oriente Italiano.

²¹ «Traicionada» en español.

prosecuzione della lotta di Liberazione tra trasformare in «rivoluzione sociale»²² (Astengo 2018).

Otra organización terrorista de extrema izquierda fue GAP (*Gruppi di Azione Partigiana*), la cual nunca llegó a alcanzar la fama obtenida por las Brigadas Rojas. Este grupo fue creado por Giangiacomo Feltrinelli, el fundador de la famosa editorial de Milán. Su profundo compromiso político de ideas mayormente guevaristas lo llevaron a la decisión extrema de formar un grupo armado con el que detener un posible golpe de estado fascista²³ como el de los Coroneles en Grecia, idea que Feltrinelli presagiaba desde hacía tiempo. El 14 de marzo de 1972 murió en circunstancias misteriosas tras la explosión de un artefacto durante un intento de provocar un apagón en Milán para facilitar una operación de ataque (Morosi, Rastelli 2018).

En el lado de la extrema derecha, existían pequeños grupos que apostaban por la violencia política que en su momento defendió Benito Mussolini, como *Avanguardia Nazionale* y *Ordine Nuovo*. De hecho, los organizadores de la masacre de la Plaza Fontana, Giovanni Ventura y Franco Freda, pertenecían a este último. A pesar de que en 2005 el Tribunal de Justicia reconoció su culpabilidad en lo que se refiere a la planificación del atentado, los declaró libres de juicio debido a que ya fueron juzgados con anterioridad y declarados absueltos en Bari. En lo que se refiere a los ejecutores materiales, casi cincuenta años después del atentado, no hay culpables.

La diferencia principal entre los grupos de terroristas de izquierdas y de derechas es que las Brigadas Rojas, salvo algunas excepciones, no efectuaban matanzas de un gran número de personas, sino que se caracterizaban más bien por asesinar, uno por uno, a personajes del mundo de la política y el periodismo, así como organizar secuestros y la ya nombrada *gambizzazione*. Fueron los grupos de extrema derecha los responsables de las grandes masacres, llevadas a cabo normalmente mediante la explosión de bombas colocadas en lugares específicos en los que había una gran afluencia de personas.

Algunos de los atentados más importantes de estos años fueron el de Brescia de 1974, donde ocho personas fueron asesinadas por terroristas que trataban de arruinar un

²² «Es decir, la permanencia, en ciertos sectores importantes de los partisanos (casi exclusivamente [...]) relacionados con el PCI) de una especie de “vocación revolucionaria”, la idea de continuación de la lucha por la Liberación hasta transformarla en “revolución social”».

²³ Efectivamente hubo un intento de golpe de Estado la noche del 7 al 8 de diciembre de 1970 por parte del militar Junio Valerio Borghese. El golpe fue suspendido cuando estaba en proceso de ejecución, desconociéndose las razones. Borghese huyó a España, donde murió en 1974.

mitin antifascista. Pocos meses después, doce personas murieron al descarrilar un tren cerca de Bolonia debido a una bomba. En 1980, otra bomba explotó en la estación de tren de la misma ciudad causando un total de 85 muertos y más de 200 heridos. Hubo muchos imputados por estos eventos, pero la lentitud y la indecisión de la policía y los jueces provocaron que las condenas y absoluciones se prolongasen hasta más de veinte años sin que se llegasen a aclarar los hechos (Mack Smith 1997: 610).

Algunos intelectuales del momento sintieron el deber de escribir sobre lo que estaba ocurriendo, siguiendo el objetivo de informar y denunciar los hechos. Queremos recordar aquí unos versos publicados en el periódico *Corriere della Sera* en 1974 con los que Pier Paolo Pasolini quiso dejar clara su postura ante los terribles y oscuros sucesos que presenciaba Italia:

Io so.

Io so i nomi dei responsabili del tentato golpe.

Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del dodici dicembre mille novecento sessanta nove.

Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del mille novecento sessanta quattro.

Io so i nomi di coloro che hanno gestito la strategia della tensione.

Io so i nomi delle persone serie ed importanti che stanno dietro questi fatti.

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, d'immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme fatti disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero²⁴.

²⁴ «Yo sé el nombre de los responsables del fallido golpe. / Yo sé el nombre de los responsables de la masacre de Milán del doce de diciembre de mil novecientos sesenta y nueve. / Yo sé el nombre de los responsables de las masacres de Brescia y de Bolonia de los primeros meses de mil novecientos sesenta y cuatro. / Yo sé el nombre de aquellos que han dirigido la estrategia de la tensión. / Yo sé el nombre de las personas serias e importantes que están detrás de estos hechos. / Yo sé porque soy un intelectual, un escritor, que trata de seguir todo lo que sucede, de conocer todo de lo que se escribe, de imaginar todo lo que no se sabe o se calla, que ordena hechos lejanos, que une sucesos desorganizados y fragmentarios de un completo y coherente cuadro político, que restablece la lógica allá donde reinan la arbitrariedad, la locura y el misterio.»

Con la elección de una de las figuras más importantes de la Resistencia como Presidente de la República, Sandro Pertini, en julio de 1978, las cosas empiezan a mejorar lentamente tal como nos recuerdan Montanelli y Cervi (1999/2013: 213):

Un inizio di presa di coscienza delle menzogne, delle insulsagini, delle assurdità che avevano contribuito a determinare il degrado de la convivenza civile, il fiorire di una violenza stralunata, il collasso dell'economia. È singolare che simbolo di questo ritorno, se non alla saggezza, almeno a una certa ragionevolezza, sia stato l'impulsivo e temibilmente imprevedibile Pertini²⁵.

Era la primera vez desde 1946 que un integrante del Partido Socialista era elegido Presidente de la República. Gracias a su espíritu moderador consiguió acabar con las brechas políticas provocadas durante el cautiverio de Moro, dejando atrás el resentimiento y defendiendo la libertad a toda costa, la igualdad de derechos y sobre todo, mostrándose como presidente de todos los italianos, promoviendo un mensaje de unión y hermandad que era realmente necesario para acabar con la pesadilla en la que desde hacía tiempo se había convertido el panorama italiano. Naturalmente no fue todo mérito de Pertini, sino que el país necesitaba urgentemente pasar página y supo aprovechar el carisma y la voluntad del presidente por conseguirlo.

²⁵ «El principio de la toma de conciencia de las mentiras, de las sandeces, de las absurdecas que habían contribuido a determinar la degradación de la convivencia civil, el florecer de una violencia enloquecida, el colapso de la economía. Es singular que el símbolo de esta vuelta, si no a la sabiduría, al menos a una cierta racionalidad, haya sido el impulsivo y temiblemente impredecible Pertini.»

1.2. EL TEATRO ITALIANO DE LOS AÑOS 60-80

Como nos explica Antonucci (2012: 197,198), los años sesenta fueron una época difícil para los autores italianos, ya que su papel central en la producción teatral fue perdiendo importancia en favor de los directores, que querían ir más allá del ámbito de la escena, por lo que, poco a poco, invadieron el campo creativo de los autores. Además, la búsqueda por parte de las compañías de éxitos internacionales y el interés de los actores hacia los textos clásicos y los grandes papeles que estos suponen para ellos, fueron también causas del declive de los autores italianos en el teatro. En los años setenta, las obras de algunos autores que anteriormente disfrutaron de un gran éxito, como por ejemplo las de Carlo Terron, empezaron a ser más leídas que representadas, mientras que otros autores como Giuseppe Patroni Griffi, Giovanni Testori y Dario Fo sí que gozaron de un gran apoyo y aceptación por parte del público.

Entre los años 1960 y 1970, los directores comienzan a innovar enormemente en las puestas en escena, lo que supuso que el teatro italiano atravesase una fase importante de cambios gracias a, entre otros, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, Aldo Trionfo, Luchino Visconti y Orazio Costa:

Nati per capovolgere il concetto di palcoscenico tradizionale, fucine di eventi sorprendenti, provocatori, geniali. Uomini di spettacolo che hanno saputo scaravoltare il modo di fare teatro, di andare a teatro, di mettersi in relazione con il testo e con il pubblico²⁶ (Fo 2007: 38).

La experimentación teatral se basó en la búsqueda de construcciones escénicas originales mediante el uso de técnicas y materiales diferentes de los que se usaban anteriormente. Estas innovaciones a menudo se llevaban a cabo en obras clásicas y su objetivo principal era crear una obra «total» que diese una visión escénica de la vida y el mundo y de las relaciones personales, más allá de las normas impuestas por la sociedad. Los directores, siguiendo las tendencias vanguardistas de Europa y América, otorgan una mayor importancia a la gestualidad y a la imagen en relación con el espectador, de manera que la palabra pierde su rol protagonista en la obra (Ferroni 1991: 668).

²⁶ «Nacidos para invertir el concepto de escenario tradicional, fragua de eventos sorprendentes, provocadores, geniales. Hombres del espectáculo que han sabido darle la vuelta a la manera de hacer teatro, de ir al teatro, de relacionarse con el texto y con el público.»

Antonucci (2012: 161) explica que la gran exigencia de renovar el teatro tuvo su origen, principalmente, en la voluntad de liberar al teatro italiano del estado de aislamiento al que estuvo expuesto durante los años treinta para que consiguiese adaptar y promover las nuevas tendencias espectaculares que estaban de moda fuera de Italia. Esto se consiguió, en parte, gracias a la afirmación de los *Piccoli Teatri* y al nuevo papel central que adquirieron los directores, que apostaron por las nuevas tendencias, consiguiendo que la figura del actor pasase a un segundo plano. Los directores utilizaron los teatros públicos de las ciudades para dar rienda suelta a sus deseos como directores de escena, por lo que durante algunos años las ciudades acogieron espectáculos que expresaron estos ideales. En palabras de Alonge y Malara (2001: 647):

Il regista si autolegittima come *servo fedele dell'autore*, di contro ai narcisismi irresponsabili dei grandi attori che da sempre praticano un disinvolto stravolgimento del testo [...] il regista ha preso il posto dell'attore, ha sostituito il suo proprio arbitrio a quello dell'attore²⁷.

Entonces, directores como Strehler, que dirigía el *Piccolo Teatro* de Milán, anteponen sus necesidades personales en el hacer teatro, siempre empujados por su posición de intelectuales, dando lugar a un teatro que «si fa meditazione dolente del difficile rapporto tra uomo e società, tra individuo e storia²⁸». (Alonge, Malara 2001: 648). Aunque estas necesidades personales estuviesen presentes a la hora de llevar a escena un texto, autores como Strehler siempre lo hicieron de forma crítica, tal como él mismo explica: «se rappresentiamo qualcosa in modo distorto o in modo fallace e del tutto personale, senza attenzione critica per il testo, o senza responsabilità, tradiamo la realtà di un testo²⁹» (1997: 39). Strehler siempre buscó trasladar el espíritu original de las obras que reinterpretaba, centrándose sobre todo en el autor y la figura del hombre en la historia que la obra contaba, así lo hizo con *Arlecchino, servitore di due padroni* y en *Trilogia della villeggiatura*, ambas de Carlo Goldoni, autor al que rescató junto a Luigi Squarzina, pues hubo un tiempo en el que sus obras se consideraban aburridas:

Abbiamo rappresentato come meglio potevamo un Goldoni diverso da quello che avevamo visto nella nostra infanzia; a poco a poco, attraverso un lungo lavoro, siamo

²⁷ «El director se auto legitima siervo fiel del autor, en contra de los narcisismos irresponsables de los grandes actores que desde siempre practican una descarada tergiversación del texto [...] El director ha tomado el puesto del actor, ha sustituido su propio albedrío por el del actor.»

²⁸ «Se hace meditación dolorosa de la difícil relación entre hombre y sociedad, entre individuo e historia.»

²⁹ «Si representamos algo de manera distorsionada o de manera engañosa y del todo personal, sin atención crítica por el texto o sin responsabilidad, traicionamos la realidad de un texto.»

riusciti a farlo accettare ed amare. Noi teatranti abbiamo per primi puntato i riflettori su Goldoni, sul suo teatro, sul modo di farlo e sulla complessità di questo tipo di teatro, ma anche sulla complessità dell'autore e sull'uomo. Abbiamo, in un certo senso, lavorato contro i luoghi comuni che lo dipingevano come un vecchietto arzillo e un po' allegro che scriveva delle commedie per far ridere la gente. Abbiamo creduto invece che Goldoni avesse profondità inconsuete che dovevano essere scoperte³⁰ (Strehler 1997: 40).

Fo aprovechaba cada ocasión para acudir al *Piccolo* a contemplar los espectáculos de Strehler, al que consideraba maestro y amigo:

Mi chiamava «vecio», come si usa a Trieste per gli amici veri. E come accade tra amici veri tante volte si è anche discusso vivacemente. Ma la stima e l'affetto non sono mai venuti meno. [...] Ho imparato moltissimo da lui, le sue regie sono state per me la più grossa lezione di teatro. Strehler mi ha fatto capire l'importanza di andar nel profondo del linguaggio, di scavare nelle parole per tirarne fuori tutti i significati, anche quelli nascosti³¹ (Fo 2007: 37).

Son muchos los autores que se afirman en esta época, a menudo compaginando diferentes experiencias entre el teatro, el cine y la televisión, como ocurre con el gran intérprete de textos clásicos y dramaturgo, Carmelo Bene, que reflejó esta tendencia vanguardista versionando obras de grandes autores del Renacimiento como William Shakespeare y Christopher Marlowe, versiones caracterizadas por las grandes puestas en escena y un lenguaje irreverente, que persiguieron el objetivo de romper con el teatro clásico italiano y lo convierten en un autor difícil de etiquetar, aunque por los rasgos anteriores podría encajar en la continuación del movimiento dadaísta y futurista. La preferencia por los clásicos se basa en que, como explican Alonge y Malara, la riqueza de estos permite que los directores puedan reescribirlos a través de diferentes códigos

³⁰ «Hemos representado como mejor podíamos a un Goldoni diferente del que habíamos visto en nuestra infancia; poco a poco, a través de un largo trabajo, hemos conseguido que lo acepten y lo amen. Nosotros, los hombres de teatro, hemos sido los primeros en apuntar los reflectores hacia Goldoni, hacia su teatro, hacia su manera de hacerlo y hacia la complejidad de este tipo de teatro, pero también hacia la complejidad del autor y del hombre. Hemos trabajado, en un cierto sentido, contra los lugares comunes que lo dibujaban como un viejecillo vivaz y un poco alegre que escribía comedias para hacer reír a la gente. Sin embargo, hemos creído que Goldoni tiene una profundidad insólita que tenía que ser descubierta.»

³¹ «Me llamaba “vecio”, como se dice en Trieste para los amigos de verdad. Y como pasa con los amigos de verdad, a veces se discute acaloradamente. Pero la estima y el afecto no se han marchado [...] He aprendido muchísimo de él, sus direcciones han sido para mí la más grande lección de teatro. Strehler me ha hecho entender la importancia de profundizar en el lenguaje, de excavar en las palabras para sacar todos sus significados, también los escondidos.»

teatrales como la escenografía, las luces o el vestuario, logrando, además, hablar del presente mediante la presentación de un texto del pasado (2001: 689-690). Bene, creador absoluto de todos sus ricos y complejos espectáculos, se interesa profundamente por la voz del actor. Como indica Molinari (2018: 291), recorre una gama fónica muy amplia que va desde los susurros a los gritos, pasando por diferentes tonos y tipos de voz, de manera que los sonidos se transforman en imágenes.

Mientras que Carmelo Bene se sintió cómodo en los límites del escenario y en la experimentación vocal, Luca Ronconi, otro gran autor-director, prefirió los espacios abiertos perfectamente adaptados para acoger espectáculos de gran calibre como el *Orlando Furioso* de 1968³² en el que introdujo aparatos colgantes sobre el público o el *Oreste* de 1972, para el que se construyó un edificio y desarrollar así las escenas en diferentes plantas. De esta manera, rompía con la tradición, con los límites tradicionales del espacio escénico (Molinari 2018: 290).

Otro seguidor de tendencias rompedoras fue Leo de Berardinis, que promovió el llamado *teatro di ricerca*³³. Según Calcagno (2012: 223), este tipo de teatro podría definirse con la palabra «interacción», es decir, aquel en el que predomina la interacción entre los actores, entre actor y espectador, entre texto y actor, pero sobre todo, entre el teatro y el contexto, de manera que el espectador no sólo se emociona con lo que ve y escucha, sino que llega a formar parte del espectáculo. Sin embargo, para Sinisi (2001: 723), lo que realmente mueve el teatro de Berardinis es «un viscerale attaccamento al teatro vissuto come condizione esistenziale, una sorta di malattia mortale»³⁴. Algunas de las obras que siguen esta línea son: *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967) y *King Lacrema Lear Napulitane* (1973), ambas escritas junto a la actriz Perla Peregallo.

Por otro lado, encontramos a dos de los autores más prolíficos y representados en los teatros italianos: Diego Fabbri y Eduardo de Filippo. La obra teatral del primero se caracteriza por la continuidad del tema de la fe y la religión en ámbitos cotidianos, consiguiendo abordar sobre el escenario una temática compleja. Nunca buscó realizar una denuncia social a través del teatro ni tampoco politizarlo, pero sí reflejar ciertos

³² Para saber más sobre las innovaciones espaciales de Luca Ronconi en el *Orlando furioso* véase: Barreno Balbuena, A. (1999). *Algunas notas sobre el montaje del «Orlando furioso» de Luca Ronconi*.

³³ Podría traducirse como «teatro de investigación».

³⁴ «Un apego visceral al teatro, vivido como condición existencial, una suerte de enfermedad mortal.»

comportamientos morales del ser humano, para lo cual influyeron de manera especial la obra de Luigi Pirandello y Ugo Betti:

L'arte è per sua natura sociale. Si scrive, si dipinge, si scolpisce per gli altri, pur esprimendo l'essenza più profonda di sé. Però, proprio perché sento l'arte come un fatto sociale, auspico che l'artista sia "apolitico" nel senso di sentirsi svincolato dai singoli partiti, di sentirsi invece posto al servizio dell'uomo, che è, sì, anche un animale politico, ma non soltanto politico. Direi che l'eccellenza dell'uomo risiede proprio in ciò che di meno politico è in lui, cioè in quel tanto di assoluto, in quella fiammella di eterno che si sente dentro. Credo che l'artista debba operare per svegliare e dilatare questa scintilla di assoluto che è in tutti, e che ci fa veramente uomini³⁵ (Fabbri 1959 *apud* Scena 2010: 19).

El tema de la religión lo une y lo separa profundamente de Fo. Mientras que el último desacraliza los personajes y las historias de la Biblia para destapar la cultura popular que hay detrás de las mismas a través de un discurso cómico, Fabbri prefiere centrarse en la espiritualidad, la vivencia de la fe cristiana por parte de unos personajes que se hacen preguntas continuamente hasta proyectar ese sentido trágico de la vida, eligiendo un discurso emocional y metafísico.

En 1970 fue elegido presidente del ETI³⁶, llevando a cabo una política de expansión y difusión de la cultura y los espacios teatrales por el territorio italiano. Algunas de las obras de esta época, cuando ya era un dramaturgo afianzado, son: *L'avvenimento* (1967), en la que se establece una comparación entre un grupo de ladrones y los doce apóstoles; y *Al Dio ignoto* (1980), representada pocos días después de su muerte y cargada de mensajes cristianos de esperanza.

En lo que se refiere a De Filippo, buen amigo de Fo y como él, autor-actor-director, cabe destacar su carisma y el mensaje esperanzador e inconformista que difundió a lo largo de su trayectoria como dramaturgo, lo que le convirtió en uno de los autores italianos más queridos por el público. Moscati (2014: 34) afirma que escribía como un

³⁵ «El arte es social por naturaleza. Se escribe, se pinta, se esculpe para los demás, aun expresando la esencia más profunda de uno mismo. Pero, precisamente porque siento el arte como un hecho social, auspicio que el artista es "apolítico", en el sentido de que se siente desvinculado de cada partido, se siente, más bien, al servicio del hombre, que es también un animal político, pero no solo es político. Diría que la excelencia del hombre reside precisamente en lo que hay de menos político en él, es decir, en esa parte absoluta, en esa llama eterna que siente dentro. Creo que el artista debe trabajar para despertar y dilatar esta chispa de lo absoluto que se encuentra en todos y que nos hace realmente hombres.»

³⁶ *Ente Teatrale Italiano*. Asociación sin ánimo de lucro que nace en 1942 con el objetivo de promover los espectáculos teatrales de música, danza y prosa dentro de los límites del *Ministero dei beni culturali*.

emigrante: «Racconta un'Italia (e non solo Napoli) sfiancata, sfatata, stordita da un viaggio verso un altrove che è in verità un viaggio alla ricerca di sé stessa attraverso tappe invisibili sotto le parole³⁷». Antonucci (2012: 142) sostiene que su obra se caracterizó por su compromiso y funcionalidad, por una escritura escénica concreta que evita ser demasiado literaria y, principalmente, por la cuestión del dialecto y la cultura napolitana. Compartía, entonces, algunas ideas con Fo sobre el hacer teatro, por ejemplo, ambos consideraban que el monólogo era la mejor manera de comunicarse con los espectadores; pero al mismo tiempo, sus personajes eran muy diferentes, así como el humor y de consecuencia la risa que provocaban al público asistente:

Dalla risata amara e asciutta del primo [Eduardo], si passa alla risata aggressiva e sgangherata del secondo [Fo], quasi proiezioni, ciascuna, del volto secco e dei gesti rarefatti dell'uno e della maschera stralunata, dei movimenti dinoccolati e molleggiati dell'altro. Non a caso il protagonista eduardiano è un introverso [...]. Invece, il protagonista di Fo è un logorroico, che magari gioca a trasformare le parole in mimica e gesti o viceversa, ma che al linguaggio verbale, sia pure deformato, non rinuncia mai. Diventa un estroverso, senza complessi, senza pudori³⁸ (Barsotti 2006: 75).

Tenían inquietudes diferentes, motivo por el cual no llegaron a escribir nada juntos, según afirmó Fo (2009) en una entrevista:

[...] eravamo allo stesso tempo vicini e distanti. A me, allora, interessava l'espressionismo tedesco, Brecht e Toller, ma soprattutto la Commedia dell'Arte. Lui era ancora legato al teatro realistico, guardava anche il teatro americano con attenzione – ne parlavamo spesso – ma sempre cercando di star dentro i canoni della propria tradizione e della cultura napoletana³⁹.

En su última fase teatral, muy variada, podemos destacar *Il sindaco del rione Sanità* (1960), en la que pone de relieve la crisis que atravesaba la justicia italiana; y *Gli esami*

³⁷ «Habla de una Italia (y no solo Nápoles) agotada, sin voz, aturdida de un viaje hacia otro lugar que es en realidad un viaje en búsqueda de sí misma a través de etapas invisibles bajo las palabras.»

³⁸ «De la risa amarga y seca del primero [Eduardo], se pasa a la risa agresiva y desquiciada del segundo [Fo], casi proyecciones, cada una, del rostro seco y de los gestos enrarecidos de uno y de la máscara de chiflado, los movimientos descoyuntados y elásticos del otro. No por casualidad el protagonista eduardiano es un introvertido [...]. Por el contrario, el protagonista de Fo es un parlanchín que juega a transformar las palabras en mimica y gestos o viceversa, pero que no renuncia nunca al lenguaje verbal, aunque esté deformado. Se convierte en un extrovertido, sin complejos, sin pudores.»

³⁹ «[...] nos sentíamos al mismo tiempo cercanos y distantes. A mí, entonces, me interesaba el expresionismo alemán, Brecht y Toller, pero sobre todo la Comedia del Arte. Él todavía estaba muy unido al teatro realista, miraba con atención el teatro americano –y a menudo hablábamos de eso– pero siempre manteniéndose dentro de los cánones de la propia tradición y de la cultura napolitana.»

non finiscono mai (1973), que al igual que *Il contratto* (1967) e *Il monumento* (1970), tienen en común la misma ambición, en palabras de Antonucci (2012: 150) «offrire la sintesi di un'intera epoca attraverso conflitti di fondo⁴⁰» y continúa «sono commedie ardue, al limite dell'allegoria, intrise di amaro sarcasmo, ma qua e là attraversate da una poesia aspra, corrosiva, impietosa⁴¹». *Gli esami non finiscono mai*, la última comedia que escribió y en la que nos habla de la necesidad de las familias de adaptarse a los nuevos tiempos, de abandonar las falsas apariencias y los prejuicios para evitar que los lazos familiares se rompan, es considerada por muchos su obra maestra.

1.2.1. El teatro político

Todo teatro es político en su sentido más amplio, ya que nos muestra los problemas sociales e históricos que nos rodean. Sin embargo, cuando hablamos de «teatro político», tendemos a relacionarlo con las obras representadas por compañías teatrales de tendencia izquierdista que siguieron las ideas de autores como Erwin Piscator y Bertolt Brecht, los cuales apostaron por un teatro de difusión ideológica, buscando nuevos espacios y nuevas formas de hacer teatro para definir la propia ideología así como para difundirla, especialmente entre las clases sociales más desfavorecidas.

Los verdaderos cambios en el mundo del teatro llegan con las primeras revueltas estudiantiles. Como explica Becchetti (2009: 74), en los primeros meses de 1968, el vivaz mundo de la vanguardia que durante toda la década buscó renovar el ambiente teatral, va llegando a su fin. Un ejemplo claro fue cómo las novedades lingüísticas y formales se van terminando para afrontar otros temas. Incluso los mayores representantes de esta tendencia como Carmelo Bene, que abandona los escenarios durante cinco años o Leo de Berardinis que lo cambia por el cine, se alejan del mundo teatral. En los años que preceden y siguen al *Sessantotto* se discute el significado del teatro y el papel que debe ejercer este en la realidad italiana, comenzando, entonces, el progreso de politización del teatro gracias al encuentro entre el arte de vanguardia y el espíritu de rebelión.

⁴⁰ «Ofrecer la síntesis de una época entera a través de los conflictos de fondo.»

⁴¹ «Son comedias arduas, al límite de la alegoría, llenas de amargo sarcasmo, pero aquí y allá atravesadas por una poesía áspera, corrosiva, despiadada.»

Algunos de los cambios más importantes aparecen expresados en el *Manifesto per un nuovo teatro* que Pasolini publica en 1968 y en el que explica las características que para él debe presentar este nuevo teatro. Uno de los grandes protagonistas es el público al que se dirige. Estará formado por los intelectuales más avanzados de la burguesía, es decir, aquellos que verdaderamente están interesados en la actualidad y que pueden participar en los debates posteriores al espectáculo y en relación con el mismo. Este tipo de teatro es el único que puede llegar a calar en la clase obrera, ya que esta, según Pasolini, está profundamente ligada a la clase intelectual:

[il teatro] è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico⁴² (1968: 6).

Es un teatro en el que es más importante escuchar que mirar, donde la acción escénica es casi inexistente. De la misma manera, las luces, el vestuario y la escenografía se reducen al mínimo, recayendo el peso en las palabras, por lo que se define como *teatro di parola*: un instrumento para dialogar, intercambiar ideas literarias y políticas en el que lo realmente importante es el significado y el sentido. Por esta razón, el actor deberá ser un hombre de la cultura, es decir, deberá dejar de lado sus necesidades personales y el deseo de gustar al público para centrarse en la comprensión del texto, de manera que, en vez de intérprete, se convierte en portador del mensaje del texto, que calará más en el espectador, pues resulta más creíble (Pasolini 1968: 1-7).

Este tipo de teatro no podía ser representado en los circuitos oficiales, ya que como nos recuerda Molinari (2018: 291):

Il teatro pubblico, o più largamente quello ufficiale, è tuttora il regno del regista e privilegia quindi gli elementi coreografici, scenografici e vocali rispetto a quelli mimici e gestuali. Nei grandi teatri è pura convenzione dire che si è visto recitare un attore: al di là della decima fila di poltrone se ne percepisce al massimo lo schema⁴³.

Poco a poco los *Teatri Stabili* empiezan a ideologizarse y el teatro político de Brecht se afirma como la manera de afrontar el teatro de otros muchos autores, entre

⁴² « [el teatro] es popular no porque se dirija directa o retóricamente a la clase trabajadora, sino porque se dirige indirecta y realísticamente a través de los intelectuales burgueses avanzados que son su público.»

⁴³ «El teatro público, o más ampliamente el oficial, es todavía el reino del director y entonces privilegia los elementos coreográficos, escenográficos y vocales respecto a los mímicos y gestuales. En los grandes teatros es pura convención decir que se ha visto actuar a un actor: más allá de la décima fila de butacas se percibe al máximo un esquema.»

ellos Dario Fo. No es el único que decide dejar el circuito teatral oficial ligado a la izquierda para buscar un público alternativo, sino que incluso Strehler abandona el *Piccolo* y crea una especie de cooperativa llamada «*Gruppo Teatro e Azione*⁴⁴» que promueve espectáculos de carácter político.

Existió, además, un complejo movimiento que promovía representaciones aparentemente para niños que, sin embargo, tenían un objetivo político fuerte y recibieron el nombre de *animazione teatrale*⁴⁵. Alonge y Malara (2001: 679, 680) los definen como espectáculos sin autor, director, guión ni escenario, en el que los espectadores pasan a ser actores. Las primeras muestras de este tipo de teatro tienen que ver con representaciones para niños, pero más tarde englobaron a un público adulto a través del sentimiento de participación, la experimentación de diferentes formas de expresión; con el objetivo de desarrollar una conciencia crítica y evitar comportamientos pasivos en la manera de ver el mundo para tomar conciencia de los problemas y llegar a sus respectivas soluciones. Algunos de los ejemplos más importantes de esta tendencia fueron la *Proposta per una scuola di animatori teatrali* de Cesare Molinari y el proyecto *Decentramento teatrale* promovido por el *Teatro Stabile* de Turín.

Sin embargo, este teatro político no llegó muy lejos, ni tampoco el de las cooperativas:

L'animazione è stata come una grande ubriacatura collettiva: temporanea e passeggera. Non ha modificato il teatro e ha modificato solo in minima parte la scuola [...] Le cooperative hanno continuato per qualche decennio a fare un teatro non troppo diverso da quello tradizionale: spettacoli molto seri e spesso anche molto noiosi⁴⁶ (Alonge, Malara 2001: 682).

El teatro político no consiguió calar en Italia, principalmente porque se consideró aburrido, tal como explicaba Dario Fo a propósito de los espectáculos llevados a cabo con la compañía teatral *La Comune*, los cuales fueron denominados con el adjetivo «político», término que él no consideraba adecuado, vista la opinión que el público tenía de este tipo de teatro:

⁴⁴ «Grupo Teatro y Acción» en español.

⁴⁵ «Animación teatral» en español.

⁴⁶ «La animación fue como una gran borrachera colectiva: temporánea y pasajera. No modificó el teatro y modificó solo en mínima parte la escuela [...] Las cooperativas continuaron algún decenio haciendo un teatro no muy diferente del tradicional: espectáculos muy serios y a menudo también muy aburridos.»

io avrei preferito chiamarli «teatro popolare». Il termine «teatro politico» [...] è un termine messo lì per provocazione polemica. [...] e giustamente perché teatro politico è diventato una specie di sottosuolo di teatro noioso, teatro saccente, teatro pedante, teatro schematico, teatro non di divertimento⁴⁷. (*apud* Farrell 2014: sn.)

1.2.2. El teatro social

Si bien el teatro político no caló en Italia salvo algunas excepciones como el caso de Dario Fo con *Morte accidentale di un anarchico*, y que la producción de obras con este tipo de temática fue bastante escasa, sí que podemos afirmar que durante toda esta época los escritores del momento comenzaron a representar obras de carácter más social y revolucionario, como las tragedias modernas de Giovanni Testori, que causaron un gran revuelo debido a su temática homosexual, muy presente en *L'Arialda* (1960). Esta, cuenta las vivencias de Arialda, una mujer soltera, su hermano Eros, homosexual, y de Gaetana, una mujer del sur que emigra a la periferia de la Milán industrial del *boom* económico. Refleja con gran realismo una Italia pobre e inculta donde las relaciones amorosas son complejas, sobre todo entre homosexuales, y la lucha por un futuro digno, todo un desafío. La producción teatral de Testori nos demuestra el gran nivel cultural del autor así como esa intimidad plasmada en cada uno de los textos, temáticas muy relacionadas con su vida privada, lo que pone de relieve su involucración en los temas que afronta.

Aunque en formato de comedia, también Giuseppe Patroni Griffi aborda el tema de la homosexualidad años más tarde en *Persone naturali e strafottenti* (1973), añadiendo la temática del travestismo en la Nápoles marginal, donde se unen diferentes historias de personajes incomprensidos pertenecientes a clases sociales distintas: artistas, prostitutas, burgueses, todos ellos experimentando una gran soledad en la noche de fin de año. Constituye un retrato grotesco de una sociedad cínica e inmoral indudablemente provocador durante los años de las primeras representaciones.

⁴⁷ «Yo habría preferidos llamarlos “teatro popular”. El término “teatro político” es un término puesto ahí para provocar polémica [...] y justamente porque teatro político se ha convertido en una especie de subsuelo de teatro aburrido, teatro sabiondo, teatro pedante, teatro esquemático, teatro que no divierte.»

Uno de los grandes problemas de la Italia de esta época y, también de la actualidad, es la mafia. Durante los años setenta, esta se refuerza en su organización, adaptándose al contrabando, al comercio de estupefacientes y dando lugar a multitud de crímenes. Valientemente, Guiseppe Fava denuncia el fenómeno mafioso a través del teatro, siendo después asesinado por la organización criminal *Cosa Nostra* en 1984, precisamente por mostrarse defensor del movimiento antimafia, no sólo en obras como *La violenza* (1969), sino también en ensayos y revistas. *La violenza* puede ser descrita como una denuncia del malestar social ante el poder cada vez más grande que adquiere la mafia en los diferentes ámbitos de la vida, promoviendo un mensaje esperanzador de lucha y esperanza, animando a los ciudadanos a no callar y sucumbir ante las promesas o las amenazas de los integrantes de la organización criminal.

Por su parte, Dacia Maraini critica la situación de inferioridad de la mujer, como se puede observar en *La donna perfetta* (1974), donde una mujer enamorada e ingenua muere tras practicarle un aborto y en *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1978) comedia que pone de relieve las diferencias entre hombres y mujeres intentando buscar puntos en común. La apuesta de la autora es dar voz y protagonismo a las mujeres, que hasta ahora no habían gozado de papeles relevantes en el teatro. Como nos recuerda De Miguel (2012: 350), Maraini mezcla el feminismo militante más efervescente con el compromiso hacia los habitantes de los barrios más desfavorecidos de Roma a lo largo de los primeros años de su carrera como dramaturga, periodo en el cual estableció contacto con otros escritores como Alberto Moravia o Pier Paolo Pasolini. En este ambiente nace *Manifesto dal carcere* (1969), una de las primeras manifestaciones del movimiento de liberación de la mujer, unido, como decíamos, a la denuncia de la pobreza, de la esclavitud sexual y la violencia.

No podríamos finalizar este apartado sin mencionar la producción teatral de uno de los intelectuales más importantes e influyentes de la época, en palabras de Moravia (1975): «una figura centrale della nostra cultura, un poeta che aveva segnato un'epoca, un regista geniale, un saggista inesauribile⁴⁸»; el ya mencionado Pier Paolo Pasolini. A pesar de que su producción teatral fue más bien escasa si la comparamos con la narrativa, la poesía y, por supuesto, con toda la labor relacionada con el cine, la televisión y el periodismo, ésta constituye un testimonio simbólico y poético

⁴⁸ «Una figura central de nuestra cultura, un poeta que marcó una época, un director genial, un ensayista inagotable.»

importantísimo que podría resumirse en «poesía leída en voz alta», ya que sus textos teatrales fueron escritos mayormente en verso.

Las obras teatrales de Pasolini apenas fueron representadas sobre los escenarios. *Affabulazione*, escrita en 1966, no fue estrenada hasta 1975 en el Cabaret Voltaire de Turín bajo la dirección de Beppe Navello. Se trata de una obra que sigue el modelo de la tragedia griega y nos recuerda el mito de Edipo a través de una familia del norte de Italia formada por el padre, un hombre trabajador y religioso; la madre, educada y proveniente de una familia rica; y el hijo, un joven deseoso de descubrir la vida. El padre comienza a sentir una atracción oscura por el Hijo, cuya juventud es motivo de misterio y envidia para el padre, que termina matándolo, provocando el suicidio de la madre, consciente de que no habría sido capaz de superar una tragedia así.

La temática presenta ciertos rasgos autobiográficos del autor, como la hostilidad hacia su padre y la veneración que siempre sintió hacia su madre. Además, refleja dos generaciones diferentes que no se comprendían debido al cambio de oportunidades y caminos que ofrecía la industrialización del país para los jóvenes, cuyos padres vivieron de una manera diferente, ambientada principalmente en el campo. Es la crítica a una sociedad cada vez más tecnológica y alienada que el escritor no entendía y en la que nunca se sintió cómodo.

Pasolini buscó, a través del teatro, informar al público de la realidad del momento y criticar los valores de esta nueva sociedad dirigiéndose, como decíamos anteriormente, a la alta burguesía y evitando comunicarse directamente con las masas, proponiendo entonces un lenguaje complejo:

Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare
un linguaggio troppo difficile e troppo facile: difficile per gli spettatori di
[una società
in un pessimo momento della sua storia,
facile per i pochi lettori di poesia⁴⁹ (Pasolini 1992: 3).

Si bien coincide con Fo en este objetivo didáctico e informativo del teatro, divergen en lo que se refiere al público que acude a los espectáculos⁵⁰ y su relación con la

⁴⁹ «Estoy aquí arbitrariamente destinado a inaugurar / un lenguaje demasiado difícil y demasiado fácil: difícil para los espectadores de / una sociedad / en un pésimo momento de su historia, / fácil para los pocos lectores de poesía.»

cultura. Pasolini, en el *Manifesto per un nuovo teatro*, afirma que su teatro se dirige a un grupo avanzado de la burguesía o a los pocos ciudadanos intelectuales interesados por la cultura. Por lo tanto, no es un instrumento que lleva consigo cultura, que es lo que piensa Fo, sino que nace de la cultura, la interroga y genera más cultura. Pasolini daba más importancia a la poesía y a la narrativa puesto que conocía ya las limitaciones del teatro, que dejaba de ser un instrumento de comunicación protagonista para delegar este rol a la televisión y al cine, medios de comunicación de masas que llegaban a un público más general, reservando entonces, teatro, narrativa y poesía a los estratos más cultos de la sociedad.

En realidad, tenían dos visiones del mundo muy diferentes. Fo sostiene que esto se debía principalmente a sus orígenes, también diversos:

Pasolini hablaba como nativo del Friuli trasplantado a Roma, dos realidades que nunca le permitieron un contacto directo con la clase obrera. Le faltaba conocimiento. En cambio, para mí, que había vivido en el margen entre Lombardía y Piamonte, las dos regiones más industrializadas del país, el mundo obrero era una realidad muy importante. Lo que atraía la atención de Pasolini era por el contrario el subproletariado, gente a menudo más cercana al mundo de la delincuencia que al del trabajo (2008: 134).

⁵⁰ Recordemos que las obras de Pasolini casi no fueron representadas.

1.3. EL TEATRO DE DARIO FO

In tutta la mia vita non ho mai scritto niente per divertire e basta. Ho sempre cercato di mettere dentro i miei testi quella crepa capace di mandare in crisi le certezze, di mettere in forse le opinioni, di suscitare indignazione, di aprire un po' le teste. Tutto il resto, la bellezza per la bellezza, l'arte per l'arte, non mi interessano⁵¹ (Fo 2007: 45).

La producción teatral de Dario Fo ha seguido siempre un tono revolucionario y crítico con el poder, explorando, desde sus inicios, diferentes formas de conseguir un propósito presente y claro en sus obras: informar a un público de sucesos escondidos por los poderosos, esclarecer asuntos inciertos y poner en duda argumentos que parecen obvios y firmes. Como apunta Valentini (1997: 39), ya en *Il dito nell'occhio*⁵² (1953), su primer gran éxito y espectáculo serio, se pueden observar una fuerte e inteligente sátira política y un contenido anticonformista, características difíciles de encontrar en un escenario italiano después de la Segunda Guerra Mundial.

1.3.1. Los inicios: el Lago Maggiore y Brera

Antes de *Il dito nell'occhio*, Dario Fo no había tenido un contacto directo con el mundo del teatro. Sin embargo, sí que se encontraba ligado a la figura del fabulador y a la interpretación debido a la influencia que tuvo en él la cultura de los alrededores del Lago Maggiore, a pocos kilómetros de Sangiano, el pueblo en el que nació en 1926. En la zona existían grupos de fabuladores que narraban historias basándose en la tradición popular y la cultura oral de la Edad Media, la cual, como explica De Pasquale (1999: 7) ofrece al teatro muchos elementos interesantes, especialmente aquellos que provienen del fabulador, es decir, el mediador y creador de la historia, cargos que puede asumir el actor en el teatro y que Fo adoptará en muchas de sus obras.

⁵¹ «En toda mi vida nunca he escrito nada exclusivamente para divertir. Siempre he buscado introducir en mis textos ese contraste capaz de hacer peligrar las certezas, poner en duda las opiniones, suscitar indignación y abrir un poco las cabezas. Todo lo demás, la belleza por la belleza, el arte por el arte, no me interesan»

⁵² La escribe junto a Franco Parenti, Giustino Durano y el mimo francés Jacques Lecoq, que ejercería en Fo una influencia muy importante en cuanto al uso del lenguaje gestual y corporal. Es una de las pocas obras en las que Fo no es la figura central del espectáculo, sino que comparte protagonismo con los otros tres autores-actores.

Nei miei ricordi di ragazzino ci sono [...] i cantastorie della mia zona, che poi, studiando, ho ritrovato nel teatro. Credevo che certe storie le avessero inventate loro. Invece ho scoperto che si trattava di una tradizione⁵³ (Fo 1992: 39).

Antes de sumergirse en el mundo dramático, Dario Fo estudiaba Bellas Artes en la Academia de Brera y Arquitectura en el Instituto Politécnico de Milán. La pintura y las artes figurativas le apasionaban desde niño y, aunque no llegó a terminar sus estudios, la experiencia le resultaría muy útil para el teatro, ya que como nos recuerda Valentini (1997: 22), Fo se convertiría en escenógrafo y encargado de vestuario además de autor, actor y director de sus obras, llegando a ser considerado un auténtico hombre de teatro. Él mismo ha reconocido en más de una ocasión la importancia que tuvo su formación artística, así como su capacidad para narrar a través de las imágenes, en su experiencia en el teatro⁵⁴: «se non possedessi questa facilità naturale del raccontare attraverso le immagini, sarei un mediocre scrittore di testi teatrali, ma anche di favole o di grotteschi satirici⁵⁵», llegando a definirse como «un attore dilettante e un pittore professionista⁵⁶».

Durante su etapa de estudiante, después del final de la guerra, se rodeaba de los intelectuales del momento y comenzaba a interesarse por la obra de Karl Marx y Antonio Gramsci. Valentini (1997: 26, 27) nos recuerda que, por aquel entonces, eran comunes en Milán los debates en el círculo *Filologico* acerca del futuro de la pintura o la función social del cine. Por otro lado, se creó la revista *Politecnico* de Elio Vittorini, y Giorgio Strehler y Paolo Grassi fundaron el *Piccolo Teatro*. En definitiva, se trataba de jóvenes entusiastas que se reunían para dialogar y debatir, que estaban decididos a superar el drama de la guerra y a cambiar el mundo a través de la cultura. Cuentan Dario Fo y Franca Rame (2015: 18-21) que, por aquellos años, decoró junto a varios compañeros de la Academia una tumba del cementerio monumental de Milán. Gracias al salario recibido pudo viajar a París para estudiar de cerca a los grandes pintores

⁵³ «En mis recuerdos de niño están [...] los cantahistorias de mi zona que después, estudiando, he vuelto a encontrar en el teatro. Creía que ciertas historias las habían inventado ellos. Sin embargo, descubrí que se trataba de una tradición.»

⁵⁴ Gracias a su formación y dedicación, Fo realizará apasionantes espectáculos didácticos en los últimos años de su carrera acerca de diferentes temas artísticos, en especial sobre los más importantes pintores del Renacimiento: *Leonardo da Vinci* (1999); *Correggio* (2001); *Caravaggio al tempo di Caravaggio* (2003); *Mantegna: Il trionfo e lo sghignazzo* (2006); *Rafaello Sanzio: bel figliolo che tu sei* (2006); *Michelangelo Buonarroti* (2007); *Giotto non Giotto* (2009).

⁵⁵ «Si no poseyese esa facilidad natural para narrar a través de las imágenes, sería un escritor mediocre de textos teatrales, pero también de historias o de sátiras grotescas.» Declaraciones que aparecen en la página web del *Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*: http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1071834953.html.

⁵⁶ «Actor aficionado y pintor profesional.» Ibídem.

impresionistas. Una vez de vuelta, tuvo la oportunidad de decorar algunos *stands* de la feria de Milán, trabajo por el cual, a pesar de la gran dedicación, recibió un salario muy bajo. Es por esto que, ante la rabia y la impotencia, decidió dejar de pintar. Aprovechando que estudiaba Arquitectura, consiguió ser contratado en un estudio de arquitectos. Un día, mientras desarrollaba un proyecto a escala, observó que en la certificación catastral que le habían proporcionado sus jefes existía una zona reservada al uso agrícola, la misma en la que debía de construirse el futuro edificio. Sorprendido por la incongruencia, no dudó en dirigirse a su jefe para comentarle el problema. La respuesta y la reacción de este último fueron tan chocantes y desilusionadoras para Fo, que se vio obligado a abandonar el trabajo e incluso la arquitectura. Dándole un par de palmadas en la espalda, le aseguró que, comprando a alguien en el ayuntamiento, podrían edificar en esa zona sin ningún tipo de problema. En una época en la que se defendía constantemente el cambio, en la que se buscaba ayudar a los más necesitados, Fo se encontró con que la corrupción ya estaba a la orden del día. Fue tal la decepción que cayó enfermo durante un tiempo hasta que el médico, que sabía de su pasión por la actuación y el teatro, le recomendó dedicarse a ello. Le hizo caso y, poco después, se encontraba recitando historias sobre Caín y Abel en dialecto lombardo en un espectáculo de Franco Parenti titulado *Sette giorni a Milano*. Estas historias formaron parte de lo que más tarde llamaría *Poer Nano*, el antecesor de su obra más famosa: *Mistero Buffo*. *Poer Nano* estaba formado por una serie de monólogos sobre personajes históricos como Julio César, otros del Antiguo Testamento como Isaac y Abraham, David y Goliat, Judith y Holofernes o Sansón y Dalila, y fueron retransmitidos por la radio durante el invierno de 1952, gozando de un gran éxito. Los oyentes se divertían escuchando las paradojas de las historias que Fo contaba, grotescas, en las que convertía al antagonista de cada historia en el personaje más querido y que más compasión despertaba en los oyentes.

Erano anche un rifiuto sacrosanto di accettare la logica convenzionale, la ribellione a una morale bigotta che vede sempre il bene da una parte e il male dall'altra. Era un'allegoria e la gente lo capiva. Come dimensione di classe, come denuncia dei privilegi dell'eroe⁵⁷ (Fo 1973 *apud* Valentini 1997: 36).

⁵⁷ «Eran también un rechazo sacrosanto de aceptar la lógica convencional, la rebelión a una moral hipócrita que siempre ve el bien de una parte y el mal de la otra. Era una alegoría y la gente lo entendía. Como dimensión de clases, como denuncia de los privilegios del héroe.»

1.3.2. *Il dito nell'occhio, Sani da legare y el cine*

Después llegó la época de los espectáculos con Parenti y Durano: en primer lugar, *Il dito nell'occhio*, sátira política contraria al teatro de revista⁵⁸ que denunciaba la guerra, la explotación y la corrupción con un estilo goliardesco. A los ensayos asistía Giorgio Strehler, que le enseñó al joven Fo la que asegura que fue la lección de teatro más importante de su vida: el actor debe estar siempre atento a las reacciones del público, las risas, los aplausos, incluso a su respiración, para que sea el actor el que controle la experiencia de los espectadores y así llegar a ser verdaderos comediantes en vez de simples repetidores de chistes (Fo, Rame 2015: 24, 25). En segundo lugar, *Sani da legare* (1954), obra que reúne, según Binni (1977: 18) algunos aspectos de la vida social y política de la Italia de la famosa «legge truffa»⁵⁹. Aunque fue muy bien acogida, sufrió las consecuencias de la censura, lo que provocó que el grupo se disolviera⁶⁰: «L'ETI, che gestiva, e tuttora gestisce, il circuito più importante dei teatri italiani, senza dar spiegazioni ci tagliò fuori da tutte le sale principali»⁶¹ (Fo 2007: 92). A partir de este momento, Dario Fo comienza su carrera en «solitario», siempre acompañado, ayudado e inspirado por su mujer, Franca Rame, a la que conoció en *Sette giorni a Milano*. En ese momento, ella era ya una reconocida actriz de teatro, de hecho, se había dedicado al mundo del espectáculo desde muy pequeña, ya que los miembros de su familia eran actores y marionetistas que actuaban en diferentes pueblos y ciudades de la Lombardía. Ella misma se declaraba «figlia d'arte»⁶², reconociendo que sus dotes para la interpretación los ha llevado siempre en la sangre (Fo, Rame 2014: 160). La pareja contrajo matrimonio en 1954 y, un año después, nació su único hijo, Jacopo⁶³.

⁵⁸ *Teatro di rivista*, más conocido en España como «revista», es el término con el que se conoce a un género teatral característico de los años treinta que mezcla la prosa, la música y los bailes con algunos *sketches* y escenas cómicas inspiradas en la actualidad que no tienen necesariamente una continuidad narrativa. De este teatro es muy característica la figura de la *soubrette*.

⁵⁹ Ley electoral de 1953 que preveía un aumento de escaños para la coalición que hubiese obtenido mayoría absoluta. Ya que ningún partido llegó a esta mayoría, la ley no fue aplicada ese año. Sucesivamente fue abolida.

⁶⁰ Aparte de los problemas derivados de la censura, los miembros del grupo no conseguían ponerse de acuerdo en cuanto al estilo y al lenguaje de sus obras. Igualmente, existían desacuerdos de carácter político (Fo y Rame 2015: 62).

⁶¹ «El ETI, que gestionaba y aún hoy gestiona el circuito más importante de los teatros italianos, sin dar explicaciones, nos sacó de todas las salas principales.»

⁶² «Hija del arte» en español.

⁶³ Jacopo Fo también se ha dedicado, entre otras cosas, al mundo del teatro. Ha colaborado en la escritura de algunas obras junto a sus padres, por ejemplo *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1996), una reelaboración de *Lo zen e l'arte di scopare* (1993) del propio Jacopo. A partir de los años ochenta se involucró en el proyecto de la *Libera Università di Alcatraz*, difundiendo un mensaje pacifista y ecologista, organizando talleres de teatro y escritura así como otras iniciativas de ayuda a los

Comienza entonces un corto pero importante periodo para Fo, la experiencia cinematográfica en Roma. Trabaja como actor y escenógrafo en una película de Carlo Lizzani, *Lo svitato* (1956), que cuenta la historia de un ingenuo cobrador de una empresa, interpretado por Fo, que vive en una ciudad capitalista rodeado de vehículos, máquinas y rascacielos. A pesar del perfeccionismo y el interés con el que Fo trabajó a lo largo de la realización, la película no gozó del éxito esperado. Esto desilusiona al joven Fo que, sin embargo, reconocerá que la experiencia fue fundamental para su formación teatral gracias a maestros como Cesare Zavattini, Age Scarpelli, Tonino Guerra y Pier Paolo Pasolini, los cuales le enseñaron grandes lecciones:

Scoprii, grazie all'esperienza di quei maestri, che le regole della scrittura cinematografica sono varie e imprevedibili, senza limiti. Non è più il palcoscenico lo spazio dove svolgere i fatti, davanti a un fondale dipinto, ma ci sono le immagini autentiche del cielo, di un mare, di una strada [...] e soprattutto mi è stato insegnato come il ritmo e la realtà siano sempre determinati dal punto di vista della cinepresa, dal suo scorrere su un binario o roteare per aria su un dolly. [...] Avevo soprattutto scoperto una sorta di geometria del linguaggio e delle sequenze che mai avrei potuto acquisire senza quell'esperienza. Ma il fatto per me di maggiore rilevanza fu senz'altro il rendermi conto che anche in teatro esiste la macchina da presa⁶⁴ (Fo, Rame 2015: 63).

En el teatro, la cámara de cine de la que Fo habla, es el cerebro de cada espectador.

E ogni attore che si trovi a conoscere questa facoltà del pubblico riesce a muoversi e a proiettare gesti e voce in modo da allargare e stringere l'attenzione di chi segue in platea con sequenze straordinariamente agili e inattese. È logico che l'aver appreso questa nuova conoscenza mi abbia condotto a variare la scrittura, i dialoghi e le situazioni sceniche⁶⁵ (Fo, Rame 2015: 64).

descapitados y a los toxicodependientes. Para más información, véanse las páginas webs oficiales: <https://www.alcatraz.it/> y <https://www.jacopofo.com>.

⁶⁴ «Descubrí, gracias a la experiencia de estos maestros, que las reglas de la escritura cinematográfica son varias e impredecibles, sin límites. No es el escenario el espacio donde desarrollar los hechos, delante de un fondo pintado, sino que están las imágenes del cielo, de un mar, de una calle [...] y sobre todo, me enseñaron cómo el ritmo y la realidad son siempre determinantes desde el punto de vista de las tomas del cine, desde su discurrir por un andén o rotando por el aire sobre un dolly[...] Había descubierto sobre todo una especie de geometría del lenguaje y de las secuencias que nunca habría podido adquirir sin esa experiencia. Pero, para mí, el hecho de mayor relevancia fue, sin duda, el darme cuenta de que también en el teatro existe la cámara de cine.»

⁶⁵ «Y todo actor que conoce esta facultad del público consigue moverse y proyectar gestos y voz de manera que amplíe y refuerce la atención del que lo sigue en la platea con secuencias extraordinariamente ágiles e inesperadas. Es lógico que el haber adquirido este nuevo conocimiento me haya conducido a variar la escritura, los diálogos y las situaciones escénicas.»

El dramaturgo comprendió que, a pesar de que muchos de los elementos del teatro y el cine son los mismos, son también muchas las diferencias en lo relativo al espacio, la interpretación, las técnicas y los ritmos. Además, vuelve a resaltar la figura del público y el hecho de captar y mantener su atención para garantizar el éxito del espectáculo así como el buen trabajo del actor. Las consecuencias de esta época fueron notablemente visibles en la escritura, así como en el uso del lenguaje, los diálogos y las situaciones escénicas.

1.3.3. Las farsas

De nuevo en Milán, contactaron con Paolo Grassi para representar en el *Piccolo Teatro* una serie de comedias en dos actos que Fo había escrito durante el periodo de mudanza y que supusieron el verdadero inicio de su carrera con Franca (Fo, Rame 2015: 66). El conjunto de las farsas se tituló *Ladri, manichini e donne nude* (1958), y estaba formado por: *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, *I cadaveri si spediscono*, *le donne si spogliano*, *L'uomo nudo e l'uomo in frack* y *Gli imbianchini non hanno ricordi*. Puppa, las define como «una sorta di prova generale in attesa di cimentarsi in una scrittura più complessa⁶⁶» y en las que encontramos una «macchina scenica perfettamente chiusa in sé stessa⁶⁷» (1978: 32), es decir, Fo aprovecha al máximo los recursos que le brinda el espacio escénico.

Las farsas parten de una situación concreta que da lugar a una trama gracias a las complicaciones que van surgiendo mediante diferentes equívocos. Todas ellas, según Binni (1977: 22) están caracterizadas por la espectacularidad, un lenguaje concreto y directo cuyas partes, escenas, canciones y juegos integran el ritmo y el desarrollo. Para Binni, estas características implican que la única manera de que el texto sea eficaz es que sea representado, ya que sólo en su realización escénica, gracias a la relación que se establece con el público, este se mantiene atento con las continuas alusiones que hacen los actores a la vida cotidiana y a la realidad del momento.

⁶⁶ «Una especie de prueba general a la espera de una escritura más compleja»; «una maquinaria escénica perfectamente encerrada en sí misma».

⁶⁷ La *macchina scenica* es el conjunto de materiales, aparatos técnicos y mecánicos que se usan durante la puesta en escena.

Sin embargo, el hecho de que una obra deba ser representada para ser comprendida, exitosa y eficaz, es algo que ocurre con cualquier texto teatral de cualquier autor, ya que como explica Santoyo (1985: 74) «la pieza dramática está destinada a la representación, no a la lectura casual», por lo tanto, un texto con las características de las farsas de *Ladri, manichini e donne nude* de Dario Fo no serían los únicos que deberían llevarse al escenario para ser considerados completos y eficaces; de hecho, el mismo Fo afirmaba que solo en el momento de la realización escénica es cuando realmente se pueden contemplar y disfrutar todos los aspectos y valores de una obra:

Il teatro non c'entra con la letteratura, anche quando — con ogni mezzo — si vuole incastrarcelo. [...] Un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura: dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica. Mi possono raccontare ciò che vogliono, ma solo quando ho finalmente visto agite sul palcoscenico da attori opere come *Don Giovanni* o *Il Tartufo* di Molière, ho capito che si trattava di capolavori⁶⁸ (1987: 283).

Por esta razón, como él mismo explica (1987: 284), admira el gran descubrimiento que hace Pirandello en el teatro: aprender a escribir estando sobre el escenario. El siciliano elaboraba sus obras en los camerinos y durante los ensayos, hasta los momentos antes del debut. Algunos actores llegaron a afirmar que incluso después de la primera representación, volvía a pensar y sugerir cambios, hasta la última función. Tuvo la ventaja de ser —al igual que Fo— un autor que escuchó las respuestas del público ante la primera broma, que no imaginaba la escena desde el punto de vista del espectador, sino que la veía directamente en acción sobre el escenario y proyectada en el público. Para conseguirlo es necesario aceptar que los textos teatrales no están completos hasta el momento de su representación sobre un escenario ya que ése es «el lugar de la mirada, donde la palabra entra en el cuerpo, en el movimiento [...] en su hacerse teatro» (Ghignoli 2013a: 324).

Para Barreno Balbuena (1998: 253), el valor literario de estas farsas «resulta en conjunto bastante limitado, ya que su misión es la de servir sólo de pretexto para el posterior progreso de las acciones». Pensemos que la formación artística del dramaturgo

⁶⁸ «El teatro no tiene nada que ver con la literatura, tampoco cuando —por el medio que sea— se lo quieren encasquetar. [...] Una obra de teatro válida, paradójicamente, no debería de ninguna manera ser agradable a la lectura: sus valores se deberían descubrir solo en el momento de la realización escénica. Me pueden contar lo que quieran, pero solo cuando he visto sobre el escenario reproducidas por actores obras como *Don Giovanni* o *El Tartufo de Molière*, he entendido que se trataba de obras maestras.»

le lleva a concebir sus textos imaginando en primer lugar las acciones de los personajes sobre el escenario: «la scrittura per immagini si rivela essere l'unico strumento capace di esprimere la poliedrica personalità dell'artista: scenografo, autore, regista, illustratore, attore-affabulatore⁶⁹» (Proto Pisani 2014: 94).

Recordamos una vez más que el valor de una obra de teatro no puede medirse solamente en lo que se refiere a la literatura, o más específicamente a la escritura, ya que esto obvia otros aspectos igual de importantes visibles solamente durante la representación, tal y como afirma Spang:

Si la lectura solitaria de una obra de teatro es posible y legítima, siempre será distinta de una representación, porque esta es la suma del texto y de lo que hacen de él tanto el director de teatro como cada actor y el conjunto de los demás especialistas que intervienen en la puesta en escena (1991: 24, 25).

Ladri manichini e donne nude es el conjunto de obras que supone el inicio del llamado periodo burgués de Fo, un calificativo que Holm considera inadecuado porque fue acuñado años después, cuando la izquierda del momento, en el intento de crear un nuevo mundo, consideró todo lo existente hasta entonces como una etapa preliminar de lo que sería en un futuro. El problema de este enfoque es que el contexto histórico y el punto de vista del autor son ignorados o pierden importancia. En lo que se refiere al contexto de este teatro burgués, frecuentemente se ha ignorado la fuerte censura ejercida por el régimen de Democracia Cristiana, así como los temas y el trasfondo de las obras de Fo, que no son precisamente burguesas (2000: 122). Por ejemplo, hay una gran crítica social en *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, donde aparecen ladrones, los cuales podrían ser considerados los «malos» de la historia por actuar al margen de la ley y, sin embargo son también crueles las parejas de adúlteros que se ven a escondidas, mostrando una actitud amoral en sus diálogos, siendo capaces de traicionar a sus parejas, pero incapaces de divorciarse, reflejo del pensamiento hipócrita y tradicional de la época.

La verdadera razón por la que este teatro es conocido como burgués se debe al lugar en el que se representaban las obras y, con ello, al público que asistía a verlas.

⁶⁹ «La escritura por imágenes resulta ser el único instrumento capaz de expresar la poliédrica personalidad del artista: escenógrafa, autor, director, ilustrador, actor-fabulador.»

Questi teatri sono borghesi per varie ragioni: borghese è l'istituzione teatrale (ETI, Ministero dello Spettacolo, critici e scelte ereditati dall'istituzione italiana fascista), borghese è il pubblico, borghese è la compagnia che agisce sul palcoscenico, borghese è il rapporto spettacolo-pubblico, un rapporto che istituzionalizza la passività di chi assiste e l'inerzia di chi ha assistito⁷⁰ (Binni 1977: 23).

En cierta manera, la compañía se aprovecha de las ventajas y las facilidades del ETI cuyos espacios eran frecuentados mayormente por un público burgués. Desde el punto de vista ideológico, Fo irá manifestando un progresivo compromiso político, una actitud cada vez más crítica con la realidad de su tiempo y con el público burgués que acude a sus obras, con el que no se siente identificado a nivel ideológico.

Holm define las instalaciones del ETI como infraestructuras teatrales convencionales a las que asistía un público más acomodado económicamente que aquel al que Fo se dirigiría años después durante el conocido como periodo de ruptura, en el que buscó un público y unas instalaciones nuevas (2000: 123). Valentini explica que la gran ambición de Fo consistió en crear un circuito de distribución del teatro popular, tal como el que ya tenía el teatro burgués y transformar a un público pasivo en espectadores conscientes y dispuestos a discutir sobre política y sociedad, propósitos que lograría a partir de 1968 (1997: 16).

Un estilo parecido a *Ladri, manichini e donne nude* siguen las farsas que componen *Comica finale* (1958) excepto porque, como señala Valentini (1997: 57, 58), se puede advertir una mejora en diferentes aspectos, especialmente en los mecanismos internos del texto, que lo vuelven más divertido no solo en la representación, sino también en la lectura. Las farsas que lo componen son *La Marcolfa*, *Un morto da vendere* e *Tre bravi*, todas ellas basadas en escritos de la familia de Franca Rame. En *La Marcolfa*, a una sirvienta poco agraciada le toca la lotería, por lo que de repente todos los hombres la cortejan. En *Un morto da vendere*, se unen el falso trabajador de una funeraria y un falso muerto y en *Tre Bravi*, tres mujeres solteras encerradas en un castillo buscan desesperadamente casarse con tres hombres que casualmente pasaban por allí.

⁷⁰ «Estos teatros son burgueses por varias razones: burguesa es la institución teatral (ETI, Ministerio del Espectáculo, críticos y elecciones heredadas de la institución italiana fascista), burgués es el público, burguesa es la compañía que actúa sobre el escenario, burguesa es la relación espectáculo-público, una relación que institucionaliza la pasividad del que asiste y la inercia del que ha asistido.»

Algunas de las farsas van acompañadas de un subtítulo, por ejemplo, *La Marcolfa* «Farsa in chiave classica», o *Tre bravi* «Farsa alla maniera della Commedia dell'Arte». Creemos, al igual que Fido (1995: 300), que estas claves de lectura concreta suponen una traición a los propios conocimientos del autor, en el sentido de que limita las influencias y reduce a un nombre todo aquello de lo que Fo se ha valido para elaborar las farsas, ya que las obras presentan otros recursos que lo unen al teatro popular y que forman parte de este. Como explica Barreno Balbuena (1998: 253), es posible que indicase el subtítulo con el propósito de adaptarse a las formas preexistentes, es decir, los textos de la familia Rame. Sin embargo, Fo no se limita a estas formas, sino que las modifica, admitiendo otras lecturas que hacen compatible la convivencia con otros códigos teatrales, por ejemplo la actualización constante de los textos mediante continuas referencias a la realidad. Al fin y al cabo, las influencias que se pueden observar en el teatro de Fo son tantas que no pueden limitarse a un subtítulo generalizador.

Durante el periodo de representación de *Ladri, manichini e donne nude*, recibieron la visita de Guido Bossi, el empresario que se encargaba del teatro *Odeon*, para ofrecerles la oportunidad de crear un espectáculo que fuese representado durante un tiempo en su teatro, uno de los más prestigiosos de Milán. Es entonces cuando Dario Fo escribe *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), una sátira sobre la burocracia del Estado con continuas referencias a la corrupción política en la que un hombre bueno e inocentón, el Lungo, del que siempre se burlan los amigos, queda registrado como un perro por un funcionario enloquecido que en su último día de trabajo decide distorsionar documentos para vengarse de los malos momentos vividos. La mofa de los amigos continúa simulando un matrimonio falso por un rito ortodoxo albanés entre el Lungo y una prostituta bellísima, Ángela, contratada por los amigos para engañarlo. Al final, la prostituta, también buena y cándida, se enamora de el Lungo, terminando con un final feliz para la pareja. Cuando escribe esta comedia, Fo tiene ya suficientes conocimientos sobre las reglas a seguir para conquistar al público:

Spettacolarità, velocità di ritmo, tensione fra serio e non serio, recitazione comica, uso frenetico del paradosso evitando di cadere in forme di intellettualismo. Ne viene fuori una dimensione di colorito gioco teatrale in cui il pubblico viene coinvolto attraverso allusioni alla sua vita quotidiana, alle contraddizioni più evidente della vita sociale, invitato a ridere anche di se stesso. In questo gioco di autoironia il primo a mettercisi

dentro è proprio Fo, che disarticola il proprio corpo, ne fa oggetto di riso, mentre Franca Rame [...] costruisce il proprio personaggio di ragazzona ingenua⁷¹ (Binni 1977: 24).

El hecho de reírse de sí mismo es algo que le caracterizará a lo largo de toda su trayectoria. Como explica Soriani (2011: 4), Fo elabora ciertos personajes principales en base a su propio físico: el Lungo⁷² hace honor a Fo, que en aquellos años era un joven muy alto y delgado, a veces despistado, un «*balordo*»⁷³. Aprovecha su propio físico para interpretar a un personaje que provoca sonrisas en el público gracias a sus movimientos torpes y a su actitud ingenua, pero a la vez cínica.

Per il mio personaggio mi ispiro a me stesso. Sono già un personaggio io. Sono un timido, un impacciato, faccio continuamente gaffe, mi dimentico tutto... Poi guardo i difetti degli altri, li unisco ai miei, li ingrandisco, ci aggiungo la commozione, la vigliaccheria, i pudori inutili⁷⁴ (Fo 1992: 22).

Para Martínez-Peñuela (1998: 245), esta circunstancia hace que el teatro de Fo sea difícil de representar, puesto que «se requieren unas dotes interpretativas fuera de lo común. No olvidemos que Fo escribía sus obras pensando que va a ser él, Franca u actores de su compañía los que representen a los distintos personajes.»

Puppa advierte dos grandes novedades en esta comedia en tres actos respecto a las anteriores. En primer lugar, encontramos a dos personajes protagonistas perfectamente delineados cuya personalidad va evolucionando: una pareja, interpretada por Fo y Rame, con una historia de amor que progresa a lo largo de la obra, característica que aparecerá en comedias posteriores. En segundo lugar, aparece por primera vez un grupo social determinado que nada tiene que ver con los personajes fijos y planos anteriores, sino que son un grupo marginal de proletarios necios y bonachones que viven al límite de la legalidad y de los que el Lungo deberá alejarse para poder afirmarse como individuo en la sociedad (1978: 36, 37). La experiencia del cine es muy clara en esta

⁷¹ «Espectacularidad, velocidad de ritmo, tensión entre lo serio y lo no serio, interpretación cómica, uso frenético de la paradoja evitando caer en formas intelectuales. Lo que se obtiene es una dimensión de colorido juego teatral en el que el público es involucrado a través de alusiones a su vida cotidiana, a las contradicciones más evidentes de la vida social, invitado a reírse incluso de sí mismo. En este juego de auto ironía el primero a incluirse es Fo, que desarticula el propio cuerpo, lo hace objeto de risas, mientras Franca Rame [...] construye el propio personaje de mujercita ingenua.»

⁷² «Largo» en español.

⁷³ Podríamos traducirlo como «atolondrado».

⁷⁴ «Para mi personaje me inspiro en mí mismo. Yo soy ya un personaje. Soy un tímido, un torpe, meto la pata continuamente. Después miro los defectos de los otros, los uno a los míos, los agrando, les añado la emoción, la cobardía, los pudores innecesarios.»

comedia, ya que como explica Fo, los diálogos y los golpes de escena no han sido compuestos como *pièces* de teatro, sino como una escenografía cinematográfica (Fo, Rame 2015: 68).

En 1960, Democracia Cristiana consigue establecer un nuevo gobierno liderado por Fernando Tambroni, en parte gracias al apoyo del grupo *Movimento Sociale Italiano*, que apoyaba abiertamente la ideología de Benito Mussolini. En seguida comenzaron las revueltas contra Tramboni y varias organizaciones de diferente ideología consiguieron unirse en la lucha contra el nuevo gobierno. Este clima de protesta por parte de la clase trabajadora inspira la nueva comedia de Fo: *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, situada a finales de la Primera Guerra Mundial y la llegada del fascismo, una mezcla de comedia negra y película americana de gánsteres con una clara influencia de la *Opera da tre soldi* de Bertolt Brecht en la que el público encuentra constantes alusiones a la actualidad que recuerdan, como apunta Binni, a problemas con los que está sensibilizado (1977: 27). El protagonista, que más tarde revela ser un cura, padece amnesia y se encuentra en un hospital. Aquí encontramos ya la figura del loco, del enfermo mental que tiene una doble identidad: en el hospital, Luisa, la esposa de un gánster, ve en él a su marido, por lo que se va con ella a vivir según esta nueva identidad a la que termina acostumbrándose, manteniendo rasgos de su personalidad original. Naturalmente, para incrementar la confusión y los equívocos, aparece el verdadero gánster marido de Luisa, que secuestra al cura. La trama es más compleja y coherente que en *Gli Arcangeli* y son muchas las burlas al poder.

En 1961 estrenan *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, comedia que Valentini (1997: 73) define como «uno spettacolo ben congegnato e ricco di trovate, non privo di qualche spunto moralistico ma che resta il più disimpegnato ed evasivo di tutta la sua produzione⁷⁵». Holm (2000: 126) coincide con Valentini: «Of all Fo's comedies, this comes closest to conventional theatre. There are no songs, the environment is upper bourgeois, and the plot slightly piquant, but the underlying concern with social themes is unmistakable⁷⁶», ya que también aquí, vuelven a ponerse de relieve las diferencias sociales de los personajes, así como diferentes escándalos políticos a través de los

⁷⁵ «Un buen espectáculo, bien construido y rico en soluciones ingeniosas, no le falta el aporte de moralismo, pero es el menos comprometido y evasivo de toda su producción.»

⁷⁶ «De todas las comedias de Fo, esta es la que se acerca más al teatro convencional. No hay canciones, el ambiente es superiormente burgués y la trama es ligeramente picante, pero la preocupación que subyace bajo los temas sociales es inconfundible.»

diálogos. Además, puede ser considerada, según Puppa (1978: 47), la obra más desarrollada a nivel escrito de toda su producción, en la que la estructura lingüística es más homogénea. Se trata de una versión del mito de Apolo y Dafne en Milán que recuerda a las historias basadas en mitos que contaban los fabuladores del Lago Maggiore que tanto influenciaron a Fo para su *Poer Nano*. En esta comedia, dos ladrones entran a un museo y roban el pie de una estatua para estafar a una empresa constructora. El primero, Apollo, es un ingenuo taxista que ama su trabajo, mientras que el segundo es un delincuente más astuto. Entre Apollo y la mujer del empresario de la constructora, Dafne, surge el amor.

1.3.4. La televisión y las comedias

Fueron el éxito y la fama obtenidos gracias a estos espectáculos las razones por las que en 1962, la RAI decide ofrecerles un programa en la televisión para debutar con sus propios textos y actores en la nueva edición de *Canzonissima*⁷⁷. A pesar de que Fo pidió que no hubiese censura, tuvo que entregar los guiones de los once capítulos dos meses antes del comienzo de la transmisión para que fuesen revisados (Behan 2000: 15). Cuentan Fo y Rame que, a pesar de la fuerte ironía en los diálogos y las alusiones satíricas al gobierno y a los políticos, el primer capítulo fue todo un éxito y llegó a gustar incluso a los periódicos más conservadores. Sin embargo, los problemas llegaron más tarde, a medida que las escenas satíricas se volvían más claras y explícitas y se comenzaba a hablar de los accidentes en el trabajo (2015: 71-78). Como explica Behan (2000: 16), no eran muy comunes en televisión los *sketches* en los que se exponía la dura vida de los trabajadores, como aquel en el que Fo interpretaba a un trabajador al que se le realizaba una entrevista. En sus respuestas, a través de un discurso sarcástico en el que supuestamente idolatraba a su jefe, en realidad lo criticaba, poniendo de manifiesto las actitudes amorales de este.

Ridendo e scherzando, si parlava di cose mai prima di allora comparse su quegli schermi: i problemi degli operai, le malattie professionali di chi sta in fabbrica, i rischi quotidiani nei cantieri... Tutto raccontato con tono leggero, divertente, ma con dati

⁷⁷ *Canzonissima* fue uno de los shows televisivos italianos más importantes de la época, transmitiéndose en la RAI desde 1956 hasta 1975. Era un espectáculo de variedades donde había lugar para números cómicos, *sketches*, *soubrettes* y la parte más especial y característica del programa: un concurso de canciones. En el programa participaron personajes tan conocidos como Raffaella Carrà, Nino Manfredi o Mina.

serissimi e riferimenti niente affatto casuali. Così, improvvisamente, l'Italia si accorse che al sabato sera in tv andava in scena la vita. Vera, reale, difficile, scandalosa⁷⁸ (Fo 2007: 96).

Fue un *sketch* con una clara referencia a la mafia, en particular a *Cosa Nostra*, lo que hizo escandalizar a espectadores y a políticos puesto que no era habitual hablar de esta como una organización criminal públicamente, además de por ser entendida como un insulto a Sicilia. La familia, incluido Jacopo que por entonces tenía siete años, recibió amenazas de muerte y de secuestro, viéndose obligados a moverse con escolta durante algún tiempo. Llegados al octavo capítulo, debido al gran revuelo provocado, se vieron obligados a dejar *Canzonissima* a tres capítulos del fin de la edición. A pesar del triste final, la experiencia fue muy útil para Fo, cuya fama aumentó considerablemente, llegando a un público mucho más amplio, que era precisamente lo que él buscaba.

Después de esta experiencia, escriben *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, que se estrena en 1963. Es una comedia satírica sobre Cristóbal Colón y, como explica Puppa, marca el paso del surrealismo del *boulevard* a la sátira politizada. En comparación con la última comedia, *Chi ruba un piede è fortunato in amore* en la que no había canciones ni coros, en esta encontramos una unión de diálogos, canciones, bailes y coros, además de una decoración y vestuario fascinantes. Es fácil advertir un regreso al teatro popular al aire libre, a la cultura de la plaza y a los saltimbanquis que entran por primera vez en el repertorio lingüístico de Dario Fo (1978: 55). La historia se desarrolla en la España del siglo XVI, cuando un hombre es condenado a muerte por haber teatralizado la novela prohibida de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Para poder salvarse, se le ofrece la posibilidad de realizar un último espectáculo, por lo que decide contar la historia de Colón. De esta manera, Fo retoma el mito del héroe al que satiriza y desmitifica: Colón desea financiar su viaje para descubrir América de cualquier forma y para conseguirlo engaña a la reina Isabel. Los críticos coinciden en que es la obra más brechtiana de Fo, con una clara influencia de *Leben des Galilei* (*La vida de Galileo*), que Strehler había llevado a escena en el Piccolo Teatro. En ambas se pone de manifiesto el poder y la impiedad de la Iglesia, que castiga al hombre que lleva al teatro textos considerados prohibidos, así como al genio de Galileo, que tuvo que renunciar a

⁷⁸ «Riendo y bromeando se hablaba de cosas entonces nunca vistas en esas pantallas: los problemas de los trabajadores, las enfermedades profesionales de los que están en las fábricas, los riesgos cotidianos en las construcciones... Todo contado en tono ligero, divertido, pero con datos muy serios y referencias para nada casuales. Así, de repente, Italia se dio cuenta de que el sábado por la noche en televisión se retransmitía la vida. Verdadera, real, difícil, escandalosa.»

sus teorías sobre la dinámica y la física delante de un tribunal. Además, encontramos un personaje que será fundamental en obras posteriores: el *fool* shakesperiano representado por Juana, la famosa hija loca de Fernando e Isabel a la que se le permite decir las verdades más impactantes por el mero hecho de estar loca, algo característico de la cultura del carnaval y que se puede observar en el siguiente fragmento:

Araldi: Evviva, evviva! La Spagna ha dichiarato la guerra alla Francia!

Coro: A morte, a morte! Il franco è l'infedele! Sì!

Araldi: [...] Vittoria, vittoria! Il franco è caduto, fuggito... [...]

Giovanna: Evviva, evviva! La Spagna è libera, è libera!

Colombo: Macché libera? Che avete capito, principessa, di che Spagna state parlando?

Giovanna: Ah, non è... Eh, già, è vero, non può essere quel Franco: siamo nei primi anni del Cinquecento... (*Tra sé*) Sono proprio pazza... (Fo 1966/1977a: 78).

Cuando se hace referencia al pueblo francés a través de la palabra «*franco*», Giovanna, en su supuesta locura, lo relaciona con el dictador Francisco Franco, autocorrigiéndose y llamándose loca a sí misma. De esta manera menciona un tema un tanto escabroso, la dictadura que en 1963, año en el que se representaba la obra, todavía se mantenía en España. Los personajes de su alrededor hacen creer que ha dicho algo descabellado e inexistente, y de hecho ella también lo cree, pues está convencida de que está loca. Sin embargo, lo que dice es algo real, y el modo en el que lo dice lo vuelve divertido para el público, que identifica la denuncia: el país vecino todavía no había instaurado una democracia y no lo haría hasta 1975. La manera en la que Giovanna en su lúcida locura presenta estos hechos estará muy presente y alcanzará su máximo esplendor y efecto en los monólogos del protagonista de *Morte accidentale di un anarchico*.

En *Settimo: ruba un po' meno*, farsa representada en 1964, se cuenta la historia de una sepulturera, Enea, que trabaja en un cementerio sobre el que se quiere comenzar a construir grandes edificios, para lo que primero es necesario trasladarlo a la periferia de la ciudad. A lo largo de la obra, Enea va descubriendo las mentiras y los enredos presentes en la sociedad italiana a través de diferentes situaciones y oficios, pasando de enterradora a prostituta y más tarde a monja que trabaja en un manicomio. Al igual que en comedias anteriores, Fo se vale de los recursos de la farsa para hacer reír y transmitir su mensaje moralista y de denuncia; en este caso, destapa y critica los diferentes escándalos de la especulación inmobiliaria italiana en los que estuvo involucrada la

clase política. La gran novedad de la obra es, para Valentini (1997: 91), la manera en la que Fo presenta los sucesos dramáticos que sobrecogieron a la sociedad, como los abusos que cometía la policía contra los trabajadores que se manifestaban. En vez de usar un moralismo serio, prefiere denunciar los sucesos en clave grotesca, a través de la risa, para así crear indignación en los espectadores. Este punto será primordial en *Morte accidentale di un anarchico*, donde la sátira política es mucho más fuerte y constante. Otro aspecto de *Settimo: ruba un po' meno* que guarda relación con la obra objeto de este estudio es su final, ya que a través de una canción, Fo transmite un mensaje en el que se nos muestra a una Italia sin perspectivas de un futuro mejor, ya que a pesar de las claras injusticias presentes en la sociedad, parece que los italianos no quieren denunciarlas ni luchar contra ellas, pues prefieren adaptarse a la situación y convivir con los problemas, sintiéndose orgullosos de su actitud:

Siam felici, siam contenti del cervello che teniamo,
abbiam l'elica che ci obbliga ad andar sempre col vento.
Se ci dicono: quello ruba, quello truffa, quello frega,
noi alziamo la spallucia e da idioti sorridiam.
Perché siamo gli italiani, razza antica indo-fenicia.
Siam felici, siam contenti del cervello che teniamo.
[...]
Trapaniamoci festanti, riduciamoci il cervello
e così sarà più bello, non avremo da pensar.
Se diranno: quello ruba, quello truffa, quello frega,
gli daremo i nostri voti, tutta quanta la fiducia
e saremo tutti italiani,
un po' ottusi di cervello.
Su, sbrigatevi, curatevi, anche voi, fate così⁷⁹ (Fo 1966/1997b: 207, 208).

En el otoño de 1965 se estrena *La colpa è sempre del diavolo*, una crítica a la represión de la Iglesia cuya trama se sitúa en Edad Media, durante los años en los que los Visconti eran señores en Milán. Esto constituye una novedad en el teatro de Fo, «la

⁷⁹ «Estamos felices, estamos contentos del cerebro que tenemos / tenemos una hélice que nos obliga a ir siempre con el viento. / Si nos dicen: ese roba, ese engaña, ese estafa, / nosotros encogemos los hombros y como idiotas sonreímos. / Porque somos italianos, antigua raza indo-fenicia, / Estamos felices, estamos contentos del cerebro que tenemos. [...] / Taladrémonos festivos, reduzcámonos el cerebro / y así será más bonito, no tendremos que pensar. / Cuando digan: ese roba, ese engaña, ese estafa, / les daremos nuestros votos, toda nuestra confianza / y seremos todos italianos / un poco obtusos de cerebro.»

prima immersione scenica nel mondo del Medio Evo⁸⁰» (Barsotti 2006: 69). Aquí se empieza a intuir un interés por el mundo medieval que tanta importancia tendrá en *Mistero Buffo*. Fo pretende representar diferentes aspectos de la historia y de la sociedad italiana de aquel periodo, normalmente ignorados en los libros de historia, que al mismo tiempo aluden a la realidad de finales de los años sesenta, en especial a la crisis de los partidos políticos italianos de centro-izquierda y a la guerra de Vietnam. Otro aspecto que precede de manera evidente a *Mistero Buffo* es la lengua del diablo, una mezcla de dialectos vénetos antiguos que puede ser interpretada como un experimento lingüístico que se perfeccionó en la lengua elegida para los monólogos, el padano-lombardo.

Durante estos años, comenzó en Italia un debate sobre la función del teatro en la cultura y en la sociedad, así como sobre los lugares en los que se representaban las obras y el público que asistía a verlas, mayoritariamente burgués y acomodado, por lo que se empieza a pensar en nuevas instalaciones y organizaciones alternativas que puedan encargarse de este nuevo teatro.

En medio de este clima, Dario Fo acepta dirigir una obra propuesta por el *Nuovo Canzoniere Italiano*⁸¹, *Ci ragiono e canto* (1966), que nace con la voluntad de «trovare il legame di continuità tra una cultura popolare musicale del passato e quella del proletariato moderno⁸²» (Fo 2007: 83). En ella, diferentes personas, algunos cantantes profesionales y otros simplemente aficionados, cantaban canciones populares de todas las regiones italianas, un espectáculo folclorista que, a través de las letras, realizaba un recorrido por la historia de la explotación y la opresión que ha sufrido el ser humano en manos de diferentes organismos, desde la iglesia hasta las grandes empresas.

En 1967 se estrena *La signora è da buttare*, una comedia en dos actos que trata el conflicto de los Estados Unidos en Vietnam, un tema que estaba a la orden del día por aquel entonces en Italia y era objeto de muchos debates. Sin embargo, Fo no presenta esta guerra de manera obvia mediante imitaciones de sucesos y personajes reales, sino que prefiere hacerlo mediante alusiones y alegorías, para que sea el público el que

⁸⁰ «Primera inmersión escénica en la Edad Media.»

⁸¹ *Nuovo Canzoniere Italiano* era el nombre que recibía un grupo de artistas e intelectuales que fundaron una revista con el mismo nombre para fomentar el estudio de la canción popular italiana y que estuvo muy presente y activo en el debate sobre el teatro durante los años sesenta. Además, realizaron espectáculos musicales y teatrales que difundieron canciones típicas de la Resistencia italiana como la famosa *Bella Ciao*, convirtiéndola en símbolo.

⁸² «Encontrar un vínculo de continuidad entre una cultura popular musical del pasado y la del proletariado moderno.»

adivine de lo que en realidad se está hablando y, al mismo tiempo, se ría. Los personajes son todos payasos, excepto los personajes femeninos que interpretaba originariamente Franca Rame, entre ellos la Signora, también llamada Vecchia, que representaba a los Estados Unidos y que, a pesar de ser una alegoría, era fácil identificarla gracias a diálogos como este ante la entrada de unos soldados en escena:

Vecchia: Gli indiani, gli indiani, presto il fucile.

Infermiera: Ma no, ma no, cara Signora, non sono gli indiani, sono i fanti di marina.

Vecchia: Ah, quegli che ammazzano gli indiani, allora va bene⁸³ (Fo 1966/1988: 101).

El hecho de que la mayor parte del reparto esté formado por payasos que realizan acrobacias, bailan, cantan y divierten no es solamente un homenaje al circo, sino que demuestra una vez más el interés que Dario Fo tiene hacia este tipo de personajes que tanta relación guardan con el juglar y la Comedia del Arte. Fo explica que, en su origen, el oficio del payaso presentaba muchas similitudes con el del juglar y el del mimo greco-romano y que, a pesar de que haya adquirido un rol más simple, de pura diversión para niños, en sus orígenes era un trabajo con el que, mediante la sátira, se podía expresar una crítica a la violencia y a las injusticias (1987: 264, 265).

1.3.5. En busca de un nuevo teatro: el periodo de ruptura

La Signora è da buttare constituye la última obra de este periodo burgués, apelativo que, como decíamos anteriormente, se debe principalmente al público y a los espacios en los que se representaban las obras, aspectos que cambiarían a partir de 1968, año que Puppa define como «l'anno zero, o meglio come la ricerca di un nuovo destinatario e di un nuovo rapporto con questo destinatario⁸⁴» (1978: 95). Fo y Rame deciden romper con el teatro burgués, así lo recuerda Fo en una entrevista para *Panorama* en 1973: «eravamo stufo di essere i giullari della borghesia⁸⁵», para pasar a convertirse en «i giullari del proletariato⁸⁶» (*apud* Valentini 1997: 8); alejarse del circuito del teatro

⁸³ «Vieja: Los indios, los indios, rápido, el fusil. Enfermera: No, no, querida Señora, esos no son los indios, son los infantes de la marina. Vieja: Ah, los que matan a los indios, entonces vale.»

⁸⁴ «El año cero, o mejor, como la búsqueda de un nuevo destinatario y una nueva relación con este destinatario.»

⁸⁵ «Estábamos hartos de ser los juglares de la burguesía.»

⁸⁶ «Los juglares del proletariado.»

oficial y buscar un público y unos espacios nuevos en los que llevar a cabo las funciones:

Noi sui vari palcoscenici si faceva satira contro lo sfruttamento dei sottomessi, ma i sottomessi non erano mai o quasi mai fra il pubblico che assisteva, anche perché i teatri in Italia sono frequentati in massima parte da borghesi, magari anche illuminati ma sempre estranei al mondo dei sottomessi. Quindi per essere coerenti avremmo dovuto recarci negli spazi solitamente frequentati da proletari, cioè le Case del popolo⁸⁷ (Fo, Rame 2015: 79).

Estas Casas del Pueblo no fueron creadas para que se representasen en ellas espectáculos teatrales, sino de danza, por lo que tuvieron que adecuarlas para cada una de las funciones de las diferentes obras de teatro que fueron representando por toda Italia, siendo Cesena la primera ciudad, donde representaron con la nueva compañía, *Nuova Scena*⁸⁸, *Grande pantomima con pupazzi piccoli, grandi e medi*. El protagonista de esta obra es un muñeco de grandes dimensiones que representa al Estado y que da a luz a jueces, militares, periodistas. Como explica Binni, se trata de una sátira de sabor amargo sobre la continuidad de ese gran muñeco llamado Estado y sus partidos políticos, de su lucha contra el proletariado del que intenta integrar algunos componentes (1977: 48). En esta obra se mezclan, entonces, sátira y denuncia con una gran espectacularidad, la cual fue difícil de conseguir debido a los espacios, que como decíamos anteriormente, no estaban preparados para acoger representaciones teatrales. Es por ello que Binni habla de la contradicción que Fo encontrará entre el teatro como espectáculo y el teatro-mitin, que acabará con la renuncia a la espectacularidad en ciertas fases de su producción teatral (1977: 49), como ilustra *Mistero Buffo*.

Durante la temporada teatral de 1969-1970, Fo lleva a escena tres espectáculos: *Mistero Buffo*, *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, las dos últimas estrechamente

⁸⁷ «Nosotros en los escenarios hacíamos sátira contra la explotación de los sometidos, pero los sometidos no se encontraban nunca o casi nunca entre el público que asistía, en parte porque los teatros en Italia son frecuentados en su mayor parte por burgueses, quizás iluminados, pero siempre extraños al mundo de los sometidos. Entonces, para ser coherentes teníamos que ir a los espacios frecuentados por los proletarios, es decir, las Casas del Pueblo.»

⁸⁸ *Nuova Scena* nació con el ideal de la igualdad de todos los miembros de la compañía, otorgando la misma importancia al director que a los técnicos, pasando por los actores y ayudantes. El objetivo principal consistió en reformar el estado burgués mediante un proceso revolucionario que consolidase el poder de la clase trabajadora. Para lograrlo, se valieron de la asociación ARCI (*Associazione Ricreativa e Culturale Italiana*), políticamente ligada al PSI (*Partito Socialista Italiano*) y al PCI (*Partito Comunista Italiano*), que puso a su disposición las casas del pueblo. (Valentini 1997: 14,15)

relacionadas con los sucesos políticos y sociales, especialmente las manifestaciones y huelgas de los obreros y la gran movilización de los sindicatos que reclamaban más derechos. En *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, compuesto de dos actos únicos *Il funerale del padrone* e *Il telaio*, Fo nos habla de la explotación que sufrían los obreros en aquel periodo, trabajando en su mayoría sin un contrato laboral. En *Il funerale del padrone* narra una revuelta obrera real que se produjo en una fábrica para denunciar los accidentes laborales, mientras que en *Il telaio* pone de manifiesto la precariedad de los obreros en regiones como Toscana y Emilia Romagna. Además, pretenden destacar un tema bastante controvertido para la Iglesia católica, el uso de la píldora anticonceptiva entre las mujeres.

Ambas obras suponen una crítica a la política cultural del Partido Comunista Italiano, que como apunta Binni fue «responsabile di un vero e proprio disarmo ideologico della base e del proletariato in genere⁸⁹» (1977: 58). Esto no gustó a los sectores más conservadores del PCI, que comenzaron a sabotear las representaciones. En *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, a partir de unos obreros que ordenan libros en una biblioteca, se originan ciertas discusiones sobre el estalinismo, la guerra civil española y la dictadura de Franco, Gramsci, la Iglesia Católica, en fin, una amalgama de temas unidos por el hilo de la biblioteca. Fo resume el secreto de este teatro con las siguientes palabras:

Saber reflejar los sueños y las necesidades de quien estaba delante, darles consistencia y fuerza inesperadas, añadiendo cada vez un poco más de toma de conciencia, social y también privada. Y convirtiendo al espectador en «actor». En el sentido etimológico «del que actúa» (2008: 114).

Valentini cree que a Fo quizás le faltó calma en el proceso de escritura de estas obras debido a su deseo de crear un espectáculo político que abarcara muchos temas y que creara grandes debates, que si bien estos fueron muy intensos, gracias en parte al nuevo público que se sentía muy identificado con las situaciones y por ello participaba activamente en el diálogo, las obras no funcionaron como se esperaba. (1977/1999: 112).

⁸⁹ «Responsable de un verdadero y total desarme ideológico de la base y del proletariado en general.»

1.3.6. *Mistero Buffo*

No ocurrió lo mismo con *Mistero Buffo*, considerada por muchos la obra maestra de Fo, apelativo que no hace justicia a sus otros trabajos, ya que como sostiene Maeder (2000: 65), el requisito de atemporalidad de las obras maestras no encaja con la concepción que Fo tiene del teatro, basada en la simultaneidad de la *performance* y el contexto, es decir, en reflejar sobre el escenario situaciones reales y actuales con las que el público está familiarizado, precisamente porque le conciernen.

Fo explica que gracias al espectáculo sobre cantos populares, *Ci ragiono e canto*, surgieron diferentes estudios para demostrar la existencia, hasta entonces desconocida, de una fuerte cultura popular, no solamente en lo que se refiere al canto, sino también a los juglares y fabuladores (Fo, Rame 2015: 123). El término popular, en palabras de El Ghaoui (2014: 9):

è strettamente legato all'idea di lotta di classe [...] A partire della pubblicazione delle *Osservazioni sul folklore* (1950) di Antonio Gramsci, dove il popolo viene definito come l'insieme delle classi subalterne e strumentali, si apre in Italia un dibattito incentrato sui rapporti di forza tra classi dominanti e classi subalterne e sulla portata rivoluzionaria della riscoperta delle tradizioni popolari intesa come salvaguardia di una cultura alla base dell'identità e del senso di appartenenza degli individui a una collettività⁹⁰.

Mistero Buffo fue presentado en el otoño de 1969 precisamente como «una sensazionale prova [...] dell'enorme ricchezza culturale delle classi subalterne in lotta contro il potere politico ed economico⁹¹» (Binni 77: 50). La obra constituye, siguiendo a Puppa (1978: 96-97), una revisión del teatro popular de la Edad Media, un teatro que constituía el medio de expresión del pueblo, a través de una regresión cultural, un intento de individualización y de recuperación de la identidad. Para conseguir realizar una obra de este tipo, Fo se valió de una gran cantidad de estudios filológicos, históricos

⁹⁰ «Está estrechamente ligado a la idea de lucha de clase [...] A partir de la publicación de *Observaciones sobre el folklore* (1950) de Antonio Gramsci, donde el pueblo es definido como el conjunto de las clases subalternas e instrumentales, se abre en Italia un debate centrado en las relaciones de fuerza entre clases dominantes y clases subalternas y sobre el alcance revolucionario del descubrimiento de las tradiciones populares, entendidas como salvaguardia de una cultura que es la base de la identidad y del sentido de pertenencia de los individuos a un colectivo.»

⁹¹ «Una sensacional prueba [...] de la enorme riqueza cultural de las clases subalternas que luchan contra el poder político y económico.»

y religiosos, indagando acerca del teatro popular cristiano, los evangelios apócrifos, ritos y milagros de la tradición cristiana para darles la forma de «parodia sacra».

Valentini nos recuerda que una de las claves del éxito de *Mistero Buffo* consistió en tratar el tema de Cristo, Lázaro, la Virgen y el resto de personajes como si todo el material proviniese de siglos lejanos, una historia escrita en una lengua diferente con elementos culturales diferentes que hay que explicar e ilustrar al público mediante un prólogo con el que capta su atención, y el encargado de llevar a cabo toda esta tarea es un único actor, un juglar (1997: 119). Fo encuentra muchas similitudes entre la figura del juglar y la del actor, ya que el primero iba a la plaza e invitaba al pueblo a escucharlo y lo embaucaba a través de su discurso y sus gestos, mientras que el segundo, durante el espectáculo teatral, también puede recrear esa interacción comunicativa de la cultura oral de los juglares con sus espectadores, especialmente gracias al prólogo introductorio, que aunque en ocasiones parezca improvisado, es en realidad un discurso estudiado para captar la atención del público, conseguir que se evada de su propia realidad y se centre en la historia y en las palabras del actor. Fo actúa solo, sobre un escenario —o ni siquiera— completamente vacío, sin luces, vestido de negro y con un micrófono en el cuello, explotando al máximo todas las posibilidades expresivas para mantener al público interesado y hacer llegar su discurso de la forma más directa posible.

La lengua que usa Fo es uno de los aspectos más notables de la obra: un idiolecto, una reinención de las hablas medievales del Norte de Italia, especialmente del lombardo-véneto, que pretende oponerse al concepto de lengua alta, proponiendo una lengua rural, propia de los campesinos, una lengua que expresa los aspectos más coloquiales de la vida, llena de perífrasis y aliteraciones. Alonge y Malara la definen como una «koiné padana» que constituye la característica principal de sus narraciones al estilo de los juglares medievales (2001: 684).

Barsotti afirma que esta invención lingüística

assume un valore non solo espressivo ma anche marcatamente ideologico: lingua di un «popolo» che l'artista intende risuscitare, sollevandolo dall'ignoranza e

dall'abbassamento cui l'hanno costretto i potenti, i dotti che hanno abusato di quella «cultura popolare» per poi negarne l'esistenza⁹² (2006: 68).

Además, recupera el *grammelot*: «gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto⁹³» (Fo 1987: 81). Los juglares y los actores de la Comedia del Arte ya lo usaban con el objetivo de hacerse comprender por un grupo de personas a pesar de que las frases que se expresaban no se articulasen de manera correcta y hubiese palabras inventadas, así como para parodiar a un grupo específico de personas, normalmente de origen distinto al de los espectadores. En ambos casos el *grammelot* era un recurso que provocaba diversión por el hecho de saberse inventada por los espectadores, pero al mismo tiempo ser comprensible para todos.

Verna (2005: 39) apunta que es Ruzzante Beolco el dramaturgo en el que Fo se inspira a la hora de dejar a un lado la estructura convencional del lenguaje para expresarse con sonidos insólitos y un libre proceder de la lengua. De hecho, Fo lo ha reconocido en numerosas ocasiones, como por ejemplo durante el discurso del premio Nobel en el que le dedica unas palabras en las que hace referencia también a Molière, de cuyas sátiras reproduce muchos elementos:

Uno straordinario teatrante della mia terra, poco conosciuto... anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare. Sto parlando di Ruzzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia⁹⁴ (Fo, Rame 1997).

⁹² «Asume un valor no solamente expresivo, sino también fuertemente ideológico: la lengua de un “pueblo” que el artista pretende resucitar, sacándolo de la ignorancia y de la decadencia a las que le han sometido los potentes, los eruditos que han abusado de esa “cultura popular” para después negar su existencia.»

⁹³ «Juego onomatopéyico de un discurso, articulado arbitrariamente, pero que es capaz de transmitir con la ayuda de gestos, ritmos y diferentes sonidos, un discurso totalmente completo.»

⁹⁴ «Un extraordinario dramaturgo de mi tierra, poco conocido... también en Italia. Pero que es sin duda el mayor escritor de teatro que haya tenido Europa en el Renacimiento antes de la aparición de Shakespeare. Estoy hablando de Ruzzante Beolco, mi mejor maestro junto a Molière: ambos autores-actores, ambos objeto de burla de los máximos literatos de su tiempo. Despreciados, sobre todo, porque llevaban al escenario lo cotidiano, la alegría y la desesperación de la gente común, la hipocresía y la altanería de los poderosos, la constante injusticia.»

Con *Mistero Buffo*, Fo pretende, al igual que Ruzzante y Molière, contar la historia desde otro punto de vista, el del campesino, y mostrar sus penas y alegrías presentes en la vida cotidiana, así como el sometimiento del que fueron víctimas por parte de las clases dominantes. Lo hace a través de diferentes monólogos que tratan episodios religiosos procedentes de la Biblia, de los evangelios apócrifos o de historias populares, siempre en clave grotesca y usando ese tono desmitificador que ya vimos en sus inicios con *Poer nano*. En *Mistero Buffo* vuelve a darle un giro a las historias en lo que Puppia denomina la «*controstoria*» (1978: 87): aquella historia que no conocemos porque ha sido ocultado por las clases dominantes a lo largo de los tiempos y, por lo tanto, no nos permite ver de dónde venimos. Los héroes que todos conocemos dejan de serlo, así como el antagonista rebaja su rol y deja de parecernos tan malvado.

Estos giros en las historias formaban ya parte de los discursos de los juglares en la Edad Media que como explica Binni, reflejaban sus sentimientos de rabia, de deseo de rebelión de toda una comunidad y la búsqueda de la libertad en un terreno religioso gobernado por el poder. Por esta razón, el juglar empieza a ser perseguido y deja de actuar en la plaza para hacerlo en la corte y entretener a los que allí viven (1977: 52, 53). Cesare Molinari explica que la historia del juglar es la historia de su propia condena. La Iglesia los consideró infames, vanos y tergiversadores por el uso que hacían de su cuerpo, gesticulando, exhibiéndolo en sus espectáculos, disfrazándose, toda una actitud amoral así como sus textos, que supusieron el vuelco en clave paródica de los valores auténticos que la Iglesia quería imponer a toda costa (1972/2018: 56-58). Este vuelco de los acontecimientos bíblicos es exactamente en lo que consiste *Mistero Buffo*: Fo vuelve a la «plaza», a las Casas del Pueblo, para contar de manera grotesca la historia y enseñar a su nuevo público, «los campesinos», la clase trabajadora y explotada, lo que no habían podido leer ni escuchar antes porque había sido ocultado por las clases dominantes.

La obra comienza con un poema de Cielo d'Alcamo⁹⁵ *Rosa fresca aulentissima* que Fo reexamina en tono sarcástico y desmitificador, presentando la idea más importante de la obra: la existencia de una cultura popular hasta esos días ocultada por las clases dominantes, para después preparar el camino hacia la deconstrucción de Jesucristo y volver a darle ese aire popular y común a lo largo de los siguientes monólogos que

⁹⁵ Poeta italiano del siglo XII, conocido por ser uno de los representantes más significativos de la poesía popular juglaresca de la escuela siciliana.

tienen títulos como *Le nozze di Canaan*, *La resurrezione di Lazzaro*, *La strage degli Innocenti* o *La nascita del Giullare*; historias de la Biblia y de otros textos sagrados reexaminadas desde el punto de vista del juglar con una fuerte intención desacralizadora de la utilización que la Iglesia Católica ha hecho de ese material.

Mistero Buffo también le valió a Fo una serie de críticas positivas por parte de la prensa de todo el mundo, afirmándose como un gran actor de teatro, capaz de interpretar a multitud de personajes diferentes durante horas, manteniendo la atención del público constantemente a través de guiños a su comportamiento durante la actuación, referencias a sucesos de la actualidad, pausas, silencios y continuas improvisaciones, típicas del teatro popular y especialmente de Ruzzante.

A lo largo de su trayectoria, repetirá en muchas ocasiones la fórmula del monólogo de *Mistero Buffo*, por ejemplo en *Storia della tigre e altre storie* (1980) basada en una historia de origen chino en la que un campesino cuenta su encuentro con un tigre; o *Fabulazzo osceno* (1982), conjunto de historias que forman un espectáculo inspirado en un cuento de un *flabieux* francés y que fue realizado a través de improvisaciones en diferentes representaciones hasta llegar a elaborar una versión escrita.

En octubre de 1970, tras largos debates internos y los problemas mencionados anteriormente con el PCI y el ARCI, *Nuova Scena* se divide en dos, quedando Dario y Franca en la parte minoritaria del grupo y formando la compañía teatral *La Comune*, con la que se propusieron realizar un circuito cultural alternativo al oficial y al del ARCI. La primera obra que representó esta nueva compañía fue *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, que trata la Resistencia de los partisanos italianos durante la dictadura de Mussolini, comparándola con la guerra revolucionaria del pueblo de Palestina. La obra fue un éxito debido a la emoción que suscitó en el público, especialmente gracias a Fo, que vuelve a usar largos monólogos en dialecto como ya hizo en *Mistero Buffo* para implicar más al público y hacerle partícipe del sentimiento partisano.

1.3.7. *Morte accidentale di un anarchico*: el teatro político-didáctico

Junto a *Mistero Buffo*, *Morte accidentale di un anarchico* es la obra más representada, famosa y traducida de Dario Fo. Bajo la forma de la farsa, Fo nos presenta

los sucesos más oscuros de la Italia de *gli anni di piombo*, desde la misteriosa muerte del anarquista Giuseppe Pinelli a las causas de los atentados terroristas con *la strategia della tensione* como telón de fondo. En los primeros años, la representación del espectáculo no fue fácil: la compañía tuvo que lidiar con la censura y Fo se vio envuelto en numerosos procesos judiciales por toda Italia debido a las acusaciones presentes en la obra, además de que tanto él como su mujer, Franca Rame, fueron vigilados constantemente por la policía. Para evitar la censura, decidió cambiar la acción de la trama a la ciudad de Nueva York, donde ocurrió un acontecimiento bastante similar. En mayo de 1970, el anarquista italiano Andrea Salsedo cayó por la ventana de la comisaría del FBI, que afirmó que se trató de un suicidio.

La obra se estrenó en Varese, el 10 de diciembre de 1970, es decir, poco después del inicio de los ataques, las bombas y las masacres; un año después del atentado de *Piazza Fontana*. El miedo se respiraba en el ambiente: se hablaba de ello en los telediaris, en los periódicos y en las calles, los ciudadanos estaban aterrorizados, pues este periodo, *gli anni di piombo*, es conocido mundialmente por la presencia de uno de los terrorismos más sangrientos de Europa. En las siguientes líneas, Fo explica lo que les llevó a representar una obra de este calibre, aun sabiendo los riesgos que corrían en cada uno de los espectáculos:

Spesso, dopo aver assistito allo spettacolo, ci hanno chiesto che cosa ci avesse indotti a mettere in campo testimonianze con denunce tanto dirette e palesi contro la macchina del potere. E noi, Franca e io, abbiamo sempre risposto: «La disperazione. Ogni giorno, in quel tempo, si scopriva un nuovo arbitrio feroce contro la giustizia e i cittadini che protestavano inermi e denunciavano le malefatte delle istituzioni. Ma ci sentivamo impotenti. Così, da disperati, irragionevolmente, ci siamo buttati ogni volta quasi allo sbaraglio, sicuri che trovandoci nel centro del problema saremmo riusciti a scoprire, insieme ad altri incoscienti come noi, la verità. E –incredibile– quella verità è sempre venuta a galla, grazie al fatto che, muovendo le coscienze, cresceva l'indignazione di una gran parte della società⁹⁶» (Fo, Rame 2015: 143, 144).

⁹⁶ «A menudo, después de haber asistido al espectáculo, nos preguntaban qué nos había llevado a aportar testimonios con denuncias tan directas y evidentes contra la máquina del poder. Y nosotros, Franca y yo, respondíamos siempre: “La desesperación. Cada día, por aquel tiempo, se descubría un nuevo arbitrio feroz contra la justicia y los ciudadanos que protestaban indefensos y denunciaban las fechorías de las instituciones. Pero nos sentíamos impotentes. Así, desesperados, irracionalmente, casi que nos metíamos en la boca del lobo, seguros de que estando en el centro del problema habríamos sido capaces de descubrir, junto a otros inconscientes como nosotros, la verdad. E –increíblemente– esa verdad siempre

La desesperación, como explica Fo, se convirtió en un sentimiento común provocado por el miedo y la confusión que experimentaban la mayoría de los ciudadanos, que no llegaban a entender el porqué de la situación. Gracias a obras como la que escribió y representaron Dario Fo y su compañía, se pudo saber más acerca de lo que estaba ocurriendo, especialmente sobre los intereses que había detrás de todo este clima de tensión. Naturalmente, representar esta obra no fue sencillo, sino que en muchas ocasiones puso en peligro la vida de los actores y del público asistente.

Las versiones oficiales de las autoridades apuntaron a que Pinelli se suicidó en la comisaría precipitándose por la ventana después de que los policías le hiciesen saber que su compañero anarquista, Pietro Valpreda, había confesado ser el autor del crimen de Piazza Fontana. De hecho, el juez Antonino Amati, que más tarde sería investigado por la muerte de Pinelli, aseguró que este murió víctima de una angustia suicida, un *raptus*. La familia de Pinelli, así como algunos periodistas, no creyó que el atentado fuese perpetrado por los dos anarquistas ni tampoco en la idea del suicidio. Inician entonces una investigación que acabaría convirtiéndose en el libro *La strage di Stato* que desvela la realidad de lo ocurrido en Piazza Fontana y a Pinelli. Poco después, el comisario Luigi Calabresi, uno de los policías presentes en la sala de la ventana por la que cayó Pinelli, denuncia al periódico *Lotta Continua* por difamación, abriéndose un proceso en los tribunales entre él y su director, Pio Baldelli.

Dario Fo se vale de los datos aportados en el libro *La strage di Stato* así como de las innumerables contradicciones que salieron a la luz durante el proceso judicial Calabresi-Baldelli para escribir *Morte accidentale di un anarchico*. Como explica Conti (2013: 11), Fo decide desafiar a las versiones oficiales de los hechos proporcionadas por las autoridades llevando a escena, no una reinención de los hechos, si no haciendo «hablar» a los implicados, reelaborando artísticamente los testimonios y los documentos.

El protagonista no es Pinelli, sino un loco que, como ya hemos visto, es un personaje al que Fo ha recurrido en ocasiones anteriores y es una de las claves de esta obra. La locura le permite expresarse de una manera totalmente libre que a los otros personajes «normales» no les sería tolerada, es decir, al Loco, por el mero hecho de

ha salido a la luz gracias al hecho de que, moviendo las conciencias, crecía la indignación de una gran parte de la sociedad”.)»

estar loco, se le permite revelar las verdades más impactantes: dice lo que piensa sin tener que dar explicaciones. Mientras que los demás lo consideran inconsciente y enfermo, en realidad es lúcido y sensato, por lo que destapa las mentiras del resto de los personajes, inspirados en los hechos reales.

El hecho de elegir a un loco como personaje principal es a la vez un medio para evitar la censura: tratándose de un enfermo mental que tiene la manía de hacerse pasar por psiquiatra, médico y otras profesiones, puede fingir también ser un juez enviado a la comisaría de Milán por el gobierno para elaborar una versión oficial de lo ocurrido con Pinelli, ya que hasta el momento solo existían versiones contradictorias e incoherentes. Es decir, no se trata de un personaje que hace de un juez real, sino de un loco que se hace pasar por juez y esto supone que todo lo que dice carece de sentido y permanece impune a la censura. Se parece al «*fool*» de las obras de William Shakespeare, que en palabras de Triezenberg (2008: 532), «is not clownish or humorous, but rather a semidetached observer and critic. Funny because the insults run against social norms of politeness, and because the verses are usually witty⁹⁷», características que encontramos en el Loco de *Morte accidentale di un anarchico*.

El mismo Dario Fo explica cómo llegó a la idea clave de la obra, esto es, que un loco fuese protagonista de la historia, y tiene mucho que ver con la realidad: paseando por las playas de Cesenatico, encontró a un hombre de apariencia extraña que tenía ganas de charlar y le cuenta que había estado ingresado en el hospital psiquiátrico de Forlì debido a la extraña manía de hacerse pasar por distintos personajes, de fingir diferentes profesiones: obispo, abogado, médico, cura; y no lo hacía por dinero, por timar a la gente, sino que solamente quería vivir la emoción de interpretar otros roles. En ese momento, Fo lo tuvo claro:

Mi sono detto: metti che quel balordo, per una delle tante, futili, quotidiane ragioni per cui uno fuori testa viene regolarmente fermato dalla polizia, finisse in questura... Metti proprio nella stessa stanza dove era stato torchiato Pinelli... Sapendolo matto, i poliziotti lo mollano lì, senza badarci troppo. Ma intanto a lui, al matto, cade l'occhio su un mucchio di carte. Il dossier dell'interrogatorio del ferroviere precipitato. Così, quando si imbastisce il processo, ecco che quel poveraccio, testimone per sbaglio, può

⁹⁷ «El loco no es un payaso ni es cómico, más bien un observador semi distante y crítico. Gracioso porque los insultos van en contra de las normas sociales de educación y porque sus versos son normalmente ingeniosos.»

ricostruire i fatti a modo suo, ma usando nel contempo argomentazioni, riferimenti e termini giusti. Tutto questo serve a far risaltare per contrasto il comportamento della polizia, i loro ragionamenti fuori da ogni logica «sana». Perché il grottesco è una lente d'ingrandimento straordinaria⁹⁸ (2007: 41).

De esta manera dio con la clave de la historia: lo grotesco para emocionar, hacer reír y pensar, la risa como arma contra el poder, un arma que destapa las mentiras ridiculizando a los que las proferían. Por su parte, Conti nos explica su visión del porqué de la exclusión del verdadero Pinelli como personaje de la obra:

Questa esclusione corrisponde all'esigenza di impedire l'immedesimazione e di conseguenza la commozione del pubblico. In questo senso Fo si rifà al teatro politico brechtiano che predilige la situazione piuttosto che il «personaggio». Il teatro politico non deve promuovere l'identificazione con il personaggio ma deve favorire la comprensione di una determinata situazione. Va dunque rifiutata la catarsi poiché questa non permette la riflessione e la presa di coscienza che in ultima istanza devono portare alla prassi, fine ultimo del teatro politico di Fo⁹⁹ (2013: 14).

En fin, la elección del Loco como protagonista de *Morte accidentale di un anarchico* no se debe solamente al hecho de evitar la censura, sino que tiene su origen en la influencia que supuso para Fo el teatro épico de Bertolt Brecht. Brecht (2004: 19-27), defendía la ruptura con el drama aristotélico, entendiéndose por aristotélico cualquier drama que conlleve la catarsis, es decir, la identificación del espectador gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión del espectador independientemente de que emplee las reglas establecidas para ello por Aristóteles u otras, ya que, al fin y al cabo, el acto psicológico de la identificación ha sido originado de manera muy diferente en el teatro a través de los siglos mediante diferentes recursos. Para Brecht, la identificación es un obstáculo para la evolución de la

⁹⁸ «Me dije: pon que ese atolondrado, por una de las tantas, frívolas, cotidianas razones por las que un chalado es detenido por la policía, acaba en una comisaría... Pon que es justo en la misma sala donde fue interrogado Pinelli... Sabiendo que está loco, los policías lo dejan allí, sin vigilarlo demasiado. Pero mientras tanto él, el loco, da a parar con un montón de papeles. El dossier del interrogatorio del ferroviario despeñado. Así, cuando se topa con el sumario, es cuando este pobre hombre, testigo por error, puede reconstruir los hechos a su manera, pero usando al mismo tiempo argumentos, referencias y términos correctos. Todo esto sirve para resaltar por contraste el comportamiento de la policía, sus razonamientos fuera de toda lógica "sensata". Porque lo grotesco es una lente de aumento extraordinaria.»

⁹⁹ «Esta exclusión corresponde a la exigencia de impedir la identificación y de consecuencia la emoción del público. En este sentido, Fo se nutre del teatro político brechtiano que da preferencia a la situación más que al "personaje". El teatro político no debe promover la identificación con el personaje, sino que debe favorecer la comprensión de una situación determinada. Por lo tanto, se rechaza la catarsis, ya que esta no permite la reflexión y la toma de conciencia que en última instancia deben llevar a la praxis, fin último del teatro político de Fo.»

función social de las artes representativas, ya que estas tienen la misión de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador, planteando representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador desarrollar una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación:

Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional esté en consonancia con su aspecto crítico (Brecht 2004: 24).

Brecht afirmaba que una determinada clase de espectadores reaccionaba con especial energía a las obras de teatro en las que se representaba una realidad más precisa y menos ajena: la clase trabajadora. Apelando no tanto al sentimiento sino a la razón, los proletarios se sumergían en la obra, llegando incluso a intervenir en ella, opinando y formando un espacio de entretenimiento crítico, de reflexión. La idea principal de este teatro épico consistía en proponer temáticas más realísticas en contraposición a las obras más estéticas y complacientes que se venían representando en aquellos años para poder concienciar a la clase trabajadora de su situación a través de un distanciamiento emocional que permitiera contemplar la obra desde la razón y no desde el sentimentalismo.

El objetivo de Fo con *Morte accidentale di un anarchico* es vencer la desinformación, tiene carácter didáctico y de denuncia. Siguiendo la línea del teatro épico de Brecht, pretende que el público comprenda la situación y tome conciencia de lo que está pasando. A esta toma de conciencia no se puede llegar por medio de la compasión o de la pena, sino a través de la risa.

1.3.7.1 El humor en *Morte accidentale di un anarchico*

Morte accidentale di un anarchico es una sátira feroz cuyo objetivo principal consiste en denunciar las injusticias que se estaban viviendo al inicio de la década de los setenta e informar al público de ciertos sucesos que quizás no conocía antes de presenciar la función. Para dar a conocer esta información y atraer a un mayor número de espectadores, Dario Fo se vale del humor, de la risa, para transmitir su mensaje. De esta manera, aunque exista un cierto público que sólo busque divertirse, este quedará

informado de las desigualdades y las injusticias y reflexionará sobre ellas, aun cuando haya llegado a esta reflexión partiendo de la risa (Lara Almarza 2017).

Esta idea la plantea ya Luigi Pirandello en 1908 en su ensayo *L'umorismo*, donde propone una definición del término «humorismo» y lo diferencia de otros términos como «comicidad», que en muchas ocasiones se usan indistintamente. Concretamente, define la idea de «sentimiento de lo contrario», aquella sensación que surge de una actividad especial de reflexión sobre algo que en un primer momento resultó divertido, es decir, de un sentimiento que no surge a primera vista. Para comprender esta idea, Pirandello (1908/1986: 137) pone el ejemplo de Don Quijote de la Mancha, personaje cuyas locuras invitan a reír, pero la risa no llega de forma fácil, ya que existe una sensación de pena y compasión por aquel loco, porque a pesar de que para el lector sus aventuras sean ridículas, son a la vez heroicas en su forma de ver del mundo. De esta manera, nos hallamos ante una representación cómica de la que emana un sentimiento que nos impide reír, que turba y amarga la risa. Es así que a partir de lo cómico, surge el sentimiento de lo contrario. Pirandello vuelve a ilustrar esta idea con un ejemplo más que merece la pena citar:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa da quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattener a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico¹⁰⁰ (Pirandello 1908/1986: 135).

¹⁰⁰ «Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados de no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Me echo a reír. *Advierto* que esa anciana señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora tendría que ser. Así puedo, de buenas a primeras y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un *advertir lo contrario*. Pero si ahora en mí interviene la reflexión y me sugiere que aquella anciana señora tal vez no encuentra ningún placer en vestirse como un loro, sino que tal vez sufre a causa de ello y lo hace sólo porque se engaña piadosamente y piensa que, vestida así, escondiendo sus arrugas y sus canas, conseguirá

A pesar de que en algunas ocasiones Fo haya afirmado no ser seguidor de Pirandello ya que sus ideas acerca de para qué sirve el teatro son distintas¹⁰¹, sí que encontramos una clara influencia en la forma en la que ambos entienden el humor y coinciden en las características que debe tener una obra realmente humorística. También admira su capacidad para escribir y modificar las obras sobre el escenario, incluso en el último momento antes de la representación. Ambos eran capaces de detectar las reacciones del público y actuar en consecuencia.

De una especie de sentimiento de lo contrario nos habla también Ramón Gómez de la Serna en su ensayo *Humorismo*, publicado en 1930, en el que hace mención repetidas veces a la concepción del humor de Pirandello.

El humor muestra el doble de toda cosa, la grotesca sombra de los seres con tricornio y lo serio de las sombras grotescas. [...] El humor parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental. Presenta a su héroe como un dislocado y acaba por conmoverse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca (Gómez de la Serna 1930/2014: 51).

Para el escritor español, el humor muestra las dos caras de la realidad, la alegría y la tristeza; no es un género literario, sino de la vida o una forma de hacer frente a esta. El escritor humorista nos presenta a personajes aparentemente grotescos que no sólo nos hacen reír, sino que también nos emocionan y conmueven, nos muestran esa otra cara no tan divertida de la realidad, ese sentimiento de lo contrario que frena la risa. Sin embargo, señala que estos dos componentes del humor, la alegría y la tristeza, no deben dominar la obra de ninguna manera. Lo cómico y lo amargo deben de aparecer en su justa medida para que el texto sea humorístico (1930/2014: 58).

Tanto es así que para Gómez de la Serna, el humorismo no tiene por qué llevar consigo necesariamente el hecho de reír, ya que la risa es «un acto tan esporádico como el estornudar» y la asocia a lo cómico, que hace que las cosas pierdan la emoción,

retener el amor de su marido, mucho más joven que ella, entonces yo ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando dentro de mí, me ha hecho superar mi primera observación, o más bien, me ha hecho penetrar en ella: de aquella primera *observación de lo contrario*, me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico.» (Traducción de José Miguel Velloso).

¹⁰¹ Lo podemos comprobar en estas declaraciones con motivo de la celebración del ochenta aniversario de la entrega del Nobel de Literatura a Pirandello: <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/dario-fo-parla-del-teatro-di-pirandello-2-nobel-per-la-letteratura-a-confronto-8b6ce92a-45a3-41d9-a82d-da731ab5aa8d.html>

mientras que el verdadero humorismo consigue que las emociones no desaparezcan. Se puede observar, entonces, que los dos autores, Pirandello y Gómez de la Serna, hacen una diferenciación similar entre los términos «humorismo» y «cómic». Para ambos, lo cómico queda en un nivel inferior a lo verdaderamente humorístico ya que no emociona ni provoca una reflexión, solamente invita a la risa fácil.

Es principalmente el personaje del Loco de Dario Fo aquel que hace que la obra sea humorística en su conjunto, pues a través de los diferentes recursos que va usando, como la ironía, el sarcasmo o lo grotesco, logra, por un lado, resultar divertida, en ocasiones desternillante, pues Fo busca continuamente la carcajada del espectador; y por otro lado, es reflexiva y conmovedora, ya que aquello de lo que se ríe, está profundamente relacionado con la realidad y forma parte de ella, es injusta y cruel, pero presentada en forma de sátira y con un claro objetivo de denuncia y didáctico. Por lo tanto, podemos afirmar que no busca la risa «cómica y fácil», pero al contrario de lo que piensa Gómez de la Serna, cree profundamente en el valor de la risa, y si es con carcajada, es mucho más efectiva en su propósito de descubrir la realidad:

[...] la risata alta è quando tu smascheri l'ipocrisia, la menzogna della situazione, o quando c'è l'equivoco: nell'equivoco una persona diventa un'altra e la situazione è tale per cui tutto il racconto diventa un altro, si capovolge.

La risata è straordinaria perché ci mostra un'altra realtà, una realtà che non si vuole mai produrre, perché fa male soprattutto a quelli che la «realità» e la «verità» le gestiscono.

Il gioco è quando tu riesci a prendere in contropiede i giochi del potere, la sua menzogna, la sua ipocrisia, e allora hai la forza, non tanto di distruggerlo fisicamente, perché la violenza è sempre contraria al gioco dell'umorismo e della satira, ma a metterlo nella condizione di –come si dice in gergo- arrivare col sedere nel fango, cioè cadi dal tuo trono: allora sei seppellito dalla risata – è una cosa straordinaria!¹⁰² (Fo, Rame 2014: 166).

¹⁰² «La carcajada alta es cuando desenmascaras la hipocresía, la mentira de la situación, o cuando hay un equívoco: en el equívoco una persona se convierte en otra y la situación es tal que por ello toda la historia se convierte en otra, se invierte.

La carcajada alta es extraordinaria porque nos muestra otra realidad, una realidad que no se quiere producir nunca, porque hace daño sobre todo a aquellos que gestionan la “realidad” y la “verdad”.

El juego es cuando tú consigues pillar con la guardia baja al poder, sus mentiras, su hipocresía y entonces tienes la fuerza, no de destruirlo físicamente, porque la violencia es siempre contraria al juego del humorismo y de la sátira, sino de llevarlo a la condición de – como se dice en la jerga– dejarlo en bragas, es decir, lo pierdes todo: entonces te cubre la carcajada. Es algo extraordinario.»

Por otro lado, Gómez de la Serna no cree en el propósito didáctico del humor, afirmando que este no se propone corregir ni enseñar, ya que presenta ese deje de amargura del que «cree que todo es un poco inútil» (1930/2014: 50, 51). A pesar de que para Fo el humor tenga, indudablemente, una función didáctica, sobre todo en *Morte accidentale di un anarchico*, sí que encontramos una relación entre la sensación de inutilidad que tiene el humor para Gómez de la Serna y el propio final de *Morte accidentale di un anarchico*. Fo escribe una obra profundamente humorística con el claro objetivo de vencer la desinformación y abrir los ojos del público, sin embargo, con el final que presenta la obra, parece que el mismo autor no cree en su propósito inicial, dando esa sensación de resignación, de que todo ha sido un poco inútil: cuando se descubre que el Loco no es un capitán del ejército, sino que es en realidad un enfermo mental, todas las declaraciones que hace a la periodista sobre el caso Pinelli pierden el valor que tenían, así como las que hicieron los policías. A pesar de anunciarles que las tiene grabadas y que quiere mostrarlas al mundo a través de los periódicos y la televisión, el mismo Loco reconoce que sólo provocarán un escándalo que más tarde el pueblo italiano olvidará y con el que aprenderá a convivir, y termina diciendo: «siamo nello sterco fino al collo è vero ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta!¹⁰³» (Fo 1970/1988: 75).

Fo recupera esta concepción de la risa a carcajadas de la Edad Media y de su cultura popular, especialmente del Carnaval, fiesta muy importante en Italia, sobre todo en ciudades como Venecia, Viareggio y Fano. Como explica Eco (2007/2016: 131), la Edad Media fue un periodo lleno de contradicciones, ya que existían continuas manifestaciones de rigorismo al mismo tiempo que licencias al pecado. La vida era una continua oposición, tal y como explica Bajtín (1974: 10), entre las infinitas manifestaciones de la risa popular y la cultura oficial, siempre tan seria, religiosa y feudal. Un aspecto en el que es interesante detenerse es el porqué del término «popular» para referirnos a la risa. Como nos recuerda Bajtín (1974: 11-13) en la Antigua Roma los ritos serios convivían con los cómicos, de manera que en un entierro se lloraba por la pérdida del ser querido al igual que se le ridiculizaba y todo porque ambos eran oficiales al no existir el Estado, pero con la llegada de este, lo cómico adquiere un carácter no oficial, y por lo tanto, popular. Las formas del Carnaval, continúa, se

¹⁰³ «Estamos de mierda hasta el cuello y por eso caminamos con la cabeza alta.»

relacionan con las del espectáculo teatral debido a su carácter concreto y sensible, pero sobre todo por un elemento tan importante como el juego que se cuele en el día a día.

1.3.7.2. El juego y la cuarta pared

El elemento del juego en la cultura del Carnaval es muy importante para Fo, ya que tiene mucho que ver con el derribo de la *quarta parete*. Retoma la idea medieval de *vivir* plenamente el Carnaval, que es diferente a la idea de *asistir* al Carnaval. En la Edad Media este se vive como un juego real, la vida cotidiana se transforma en un juego en el que todos pueden participar. Bajtín (1974: 13) cree que el Carnaval constituye la vida misma, y por ello esta festividad ignora las diferencias entre los actores y los espectadores e incluso el propio escenario, por lo que la desaparición de este conllevaría la destrucción del espectáculo teatral.

Para Fo, esto es completamente erróneo. A partir de 1968, los espacios y los decorados pierden tanta importancia en su teatro que Fo llega a actuar en salas de las Casas del Pueblo en las que ni siquiera hay un escenario, consiguiendo igualmente que el espectáculo sea efectivo, pues lo importante es lo que se dice y cómo se dice. Fo ha reflexionado en muchas ocasiones sobre esta idea cuando habla de eliminar la *quarta parete* «quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita¹⁰⁴» (Fo 1992: 80). Una de sus obsesiones a lo largo de su producción fue conseguir que el público no sintiese la mecanización del acto teatral, del actor que interpreta y el espectador pasivo que escucha. Derribando la cuarta pared, su mensaje didáctico llega de manera más efectiva al espectador, y lo consigue a través de golpes de risa determinados por «*incidenti*» improvisados, que en la mayoría de las ocasiones no tienen nada de improvisados, pero creaban la ilusión de que lo eran:

Che cos'è l'incidente nel teatro popolare del Medioevo? Era l'espedito, per esempio, di introdurre in scena un cane, che si metteva a correre, scodinzolare, abbaiare e far casino buttando all'aria l'azione scenica... Serviva a fare in modo che l'attore, attraverso questo pretesto, avesse la possibilità di parlare col pubblico e rompere la quarta parete, perché quell'incidente gli permetteva di uscire, di distruggere il quadro in

¹⁰⁴ «Ese momento mágico determinado por el marco del escenario que separa a los espectadores del que actúa.»

cui si raffigurava la scena. Così altri incidenti erano il bambino che piange, la lampada che si spegne... addirittura un principio d'incendio¹⁰⁵ (1992: 81).

Como decía Bajtín, el Carnaval estaba hecho para todo el pueblo; la gente no asistía al Carnaval, sino que lo vivía, y ese es el objetivo que tiene Fo con su teatro, que los espectadores vivan la obra de una manera activa, que se sumerjan en el espectáculo para poder recibir y asimilar mejor su mensaje, como si se tratase de un juego en el que el público se implica y vive plenamente. Lo que busca es establecer una relación de diálogo que vaya más allá de los intercambios comunes entre los actores y el público, es decir, silbidos, silencios, aplausos y algún que otro «bravo». Se puede observar en la obra objeto de este estudio:

Giornalista: E ne avete molti altri di questi agenti-spia preparatissimi seminati qua e là nei vari gruppetti extraparlamentari? [...]

Questore: Non ho nessuna difficoltà a svelare che sí, ne abbiamo molti, un po' dappertutto!

Giornalista: Oeh, oeu, adesso sta bleffando signor questore!

Questore: Nient'affatto... anche questa sera fra il pubblico, le dirò... ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? (*Batte un colpo secco con le mani*).

Dalla platea si sentono delle voci proveniente da punti diversi.

Voci: Dica dottore! Comandi! Agli ordini!

Il matto ride e si rivolge al pubblico.

Matto: non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti¹⁰⁶ (Fo 1974/1988: 63).

¹⁰⁵ «¿Qué era el accidente en el teatro popular de la Edad Media? Era el truco de, por ejemplo, introducir un perro en la escena, que se ponía a correr, menear la cola, ladrar y montar jaleo cargándose la acción escénica... Servía para hacer que el actor, mediante esta excusa, tuviese la posibilidad de hablar con el público y romper la cuarta pared, porque ese accidente le permitía salir, destruir el cuadro en el que se representaba la escena. Otros accidentes eran el niño que llora, la lámpara que se apaga... incluso el principio de un incendio.»

¹⁰⁶ «Periodista: ¿Y tenéis muchos otros agentes-espías preparadísimos sembrados por aquí y por allí en los diferentes grupitos extraparlamentarios? Comisario Jefe: No tengo ningún problema en revelar que sí, tenemos muchos, ¡un poco en todos lados! Periodista: Bueno... ¡Me parece que exagera, señor Comisario! Comisario Jefe: Para nada... ya le digo que incluso esta noche entre el público tenemos a alguno, como siempre... ¿Quiere verlo? (*Da un golpe seco con las manos*). Desde la platea, se escuchan unas voces provenientes de puntos diferentes. Voces: ¡A sus órdenes, Señor! El loco se ríe y se dirige al público. Loco: No os preocupéis, estos son actores... los de verdad están callados y sentados.»

También podemos comprobarlo en una función televisada en 1987 por la RAI en la que Fo, interpretando al Loco que está siendo interrogado, encuentra un chicle en el suelo del escenario. La transcribimos aquí:

Indiziato: Scusi adesso è Lei che millanta.

Commissario: Cosa?

Indiziato: Lei millanta.

Commissario: Io millanto.

Indiziato: Aparte che qualcuno mangia il cicles e lo lascia sul palcoscenico, guarda che carino.

Commissario: Deve essere il nostro appuntato lì!

Indiziato: Ha rovinato una ripresa!¹⁰⁷

Lo que parece un imprevisto o un despiste de algún componente del equipo o de los espectadores, probablemente es algo realizado a propósito para causar la risa y mantener la atención del público, hacerle un participante consciente de la obra. Lo han desvelado en varias ocasiones Fo y Rame: «approfitando di un causale incidente o addirittura creandone uno d'acchito, così da spezzare il ritmo e ricreare in ogni spettatore la cosiddetta “presenza” non anonima ma personale¹⁰⁸» (2015: 13).

Otra manera con la que es posible causar este efecto son los prólogos introductorios que captan la atención del espectador y los hace partícipes de una nueva atmósfera, tal y como hacían los juglares en las plazas durante la Edad Media:

I prologhi vivono in una dimensione pedagogica, illustrativa, ma anche esegetica perché da una parte introducono e contestualizzano il pezzo performativo, ma dall'altra forniscono una chiave di lettura dell'episodio, collegando anche il Medioevo alla realtà contemporanea (Proto Pisani 2014: 94).

Como explica De Pasquale (1999: 11), todos los sujetos de los que hablaban los juglares eran *narrativizados*, es decir, debían ser personajes reales y cotidianos cuyas historias y vivencias no podían tratar temas existenciales, sino acciones o situaciones

¹⁰⁷ «Sospechoso: Disculpe, pero ahora el que miente es usted. Bertozzo: ¿Cómo? Sospechoso: Que usted miente. Bertozzo: Que yo miento. Sospechoso: Aparte de que alguien se come un chicle y lo deja en el escenario, mira qué majo. Bertozzo: Ha tenido que ser nuestro oficial de allí. Sospechoso: ¡Se ha cargado una grabación!» Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NK4CCtXvcW0&t=2939s>, minuto 17:11.

¹⁰⁸ «Aprovechando un accidente casual o creando uno a propósito, para romper el ritmo y recrear en todos los espectadores la llamada “presencia”, no anónima, sino personal.»

presentes para crear una sensación de reconocimiento en los oyentes. Es por eso que los prólogos estaban profundamente ligados tanto a la vida concreta y social de los colectivos como a sus valores tradicionales y culturales, expresados siempre como acciones, nunca a través de enunciación de ideas o principios que podían resultar aburridos. Además, el hecho de hablar de situaciones de la vida cotidiana implicaba usar un vocabulario cotidiano, una lengua viva en la que el público se reconoce, independientemente de su edad o condición. El prólogo que Fo realiza en *Morte accidentale di un anarchico* es del interés de los espectadores porque habla sobre hechos actuales que les conciernen y les preocupan.

Además, el prólogo le sirve para tomar nota del carácter del público, analizarlo, jugar con sus acciones o sus propias carcajadas para crear chistes e improvisaciones:

More than a simple prologue, this is an introductory monologue that runs from fifteen to twenty minutes. It is a digression that serves to establish a dramatic dialectic, distinguished from other forms of theatre by its stylistic choices. By forming a dramatic field, the performer gets a preview of his/her audience. [...] Fo takes note of an impressive number of facts concerning this audience, that is, he zeros in on what may be defined as the morphology of collective antagonism. He utilizes this information in order to create a rapport with the audience through his improvisation¹⁰⁹ (Valeri 2000: 25).

Asimismo, es un prólogo que va adaptando según el momento en el que la obra se representa para que esté siempre actualizado, así como para evitar ciertos riesgos y denuncias. Durante las primeras representaciones de la obra, es decir, cuando se estaba llevando a cabo el proceso Calabresi, traslada los sucesos a Nueva York, donde casualmente un emigrante italiano, el anarquista Andrea Salsedo, cayó por la ventana de una comisaría el 3 de mayo de 1920. En el prólogo introductorio, Fo, irónicamente, finge haberse inspirado en la historia de Salsedo para escribir su obra, aunque en realidad, la inspiración la encontró en lo ocurrido con Pinelli en Milán:

¹⁰⁹ «Más que un simple prólogo, es un monólogo introductorio que dura entre quince y veinte minutos. Es una digresión que sirve para establecer una dialéctica dramática, que se distingue de otras formas de teatro por sus elecciones estilísticas. Al formar un campo dramático, el artista obtiene una vista previa de su público. [...] Fo toma nota de un gran número de hechos concernientes a este público, es decir, se centra en lo que puede definirse como la morfología del antagonismo colectivo. Utiliza esta información para crear una relación con el público a través de su improvisación.»

A giustificare poi l'attualizzazione e la trasposizione scenica dei fatti si sosteneva, con scoperta ironia, che se qualche analogia con eventi di casa nostra era riscontrabile nel testo, ciò andava esclusivamente attribuito a quell'indecifrabile magia, costante nel teatro in quanto reinvenzione della realtà, che in infinite occasioni ha fatto sí che storie pazzesche, completamente inventate, si siano trovate ad essere impunemente imitate dalla realtà¹¹⁰ (Fo 1974/1988: 79).

Salsedo, considerado un subversivo por la policía de Nueva York, fue detenido y llevado a comisaría, donde lo interrogaron y torturaron hasta causarle la muerte, algo que se supo después de un largo periodo de investigaciones. Los casos de los dos anarquistas fueron muy parecidos, ya que estuvieron rodeados de polémica y desinformación, por lo que se necesitó mucho tiempo hasta esclarecer la verdad.

Cuando este negro periodo de la historia termina, en el prólogo ya no se habla de los hechos neoyorquinos como inspiración de la obra, sino que Fo cuenta que debió llevar a cabo esta transposición debido al clima del momento, y continúa explicando los numerosos cambios que se realizaron en el guion, las llamadas telefónicas que avisaban de las bombas, las denuncias y juicios, en suma, las dificultades para representar la obra y, sobre todo, la necesidad de hablar e informar sobre el tema a través de ella. Sin embargo, durante las primeras representaciones de la obra se fueron sucediendo una gran cantidad de cambios en lo que se refiere al guion original, ya que Fo completaba la obra a la vez que la investigación sobre el caso Pinelli iba avanzando, por lo que era necesario actualizarla. Estas actualizaciones a menudo ocurrían directamente sobre el escenario, dando lugar a auténticas improvisaciones.

1.3.8. El teatro político¹¹¹ de los años setenta: *la strage di stato* y *la Palazzina Liberty*

Como hemos explicado anteriormente, los años setenta en Italia fueron un periodo caótico en lo que a la institución política se refiere, en el que los atentados terroristas y

¹¹⁰ «Para justificar la actualización y la transposición escénica de los hechos se afirmaba, con descubierta ironía, que si en el texto se encontraba alguna analogía con eventos de nuestra casa, se debía exclusivamente a esa indecifrabile magia constante en el teatro como reinvencción de la realidad, que en infinitas ocasiones ha hecho que historias increíbles, completamente inventadas, se hayan visto impunemente imitadas por la realidad.»

¹¹¹ También llamado «militante», «de movimiento», «ideológico».

los secuestros se repetían a menudo. Por ello y bajo petición popular, Fo y Rame se vieron inducidos a escribir otros textos de carácter ideológico y contrainformativo, el primero de ellos fue *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* estrenado en marzo de 1971 en Varese, en el que también puede verse una clara influencia del teatro épico de Brecht. La protagonista de la obra es una costurera, interpretada originalmente por Franca Rame, que durante la época de la Primera Guerra Mundial se enamora de un obrero muy comprometido con la lucha del proletariado. Después de que este sea asesinado por soldados fascistas, ella se convierte en una gran defensora de la causa que el obrero defendía. La triste muerte del obrero se transforma en una farsa que, al igual que en *Morte accidentale di un anarchico*, mediante diferentes *gags* y chistes, provoca la reflexión y en consecuencia la indignación del espectador que ve reflejada la Italia de los años setenta sobre el escenario.

Como explican Fo y Rame (2015: 148-153), durante uno de los debates que seguían a las representaciones y debido al hecho de que cada día había noticias y tristes nuevos sucesos nuevos de gran impacto para la sociedad, como por ejemplo la masacre de Peteano¹¹², el público les propuso producir otro espectáculo de carácter político y didáctico como los anteriores, en este caso *Pum! Pum! Chi è? La polizia!* Recordemos que entre 1971 y 1972, Dario Fo escribió a un ritmo frenético: *Morte e resurrezione di un pupazzo* y *Ordine per dio.ooo.ooo* son reelaboraciones de otros textos de 1968 y 1969, *Grande pantomima con pupazzi grandi, piccoli e medi* e *Il Telaio* respectivamente; *Morte accidentale di un anarchico e altri sovversivi*, en la que añade la muerte del editor y activista Giangiacomo Feltrinelli.

Pum! Pum! Chi è? La polizia! hablaba sobre la prensa y las leyes promulgadas a favor del gobierno, la industrialización y la economía, de la muerte Feltrinelli así como de las fuerzas del orden y los altos cargos involucrados en el atentado de Peteano, en

¹¹² La masacre de Peteano, en la antigua provincia de Gorizia y actual Friul Venecia-Julia, fue un atentado llevado a cabo por la extrema derecha el 31 de mayo de 1972 y en el que fallecieron tres carabinieri debido a la explosión de un coche bomba. Los agentes se dirigían hacia un vehículo que presentaba agujeros producidos por balas para investigar lo que podría haberle ocurrido hasta que activaron la bomba que había en el interior. En un primer momento, se pensó que podría haber sido un ataque perpetrado por grupos de extrema izquierda. Sin embargo, la policía de Gorizia fue informada por Giovanni Ventura, en aquel momento detenido por el atentado de Piazza Fontana y dispuesto a colaborar con la policía, de que no fueron los grupos de izquierda los causantes de lo sucedido, sino otros neofascistas: Vincenzo Vinciguerra y Carlo Cicutini. A pesar de saber esto, el coronel responsable de la investigación, Dino Mingarelli, decidió señalar como culpables de lo sucedido a seis jóvenes que más tarde resultaron ser inocentes. Los verdaderos culpables, ya indicados anteriormente por Ventura, consiguieron fugarse a España y Grecia ayudados por el partido político Movimento Sociale Italiano de la mano del SIFAR, *Servizio Informazione delle forze armate*.

suma, de algunos de los momentos clave de la *strage di stato* y la *strategia de la tensione* o lo que es lo mismo, las diferentes artimañas utilizadas por el poder para mantener el orden. La escena no cambia, se mantiene siempre fija. Sobre el escenario, algunas mesas de oficina, teléfonos máquinas de escribir y un vaivén de personajes diferentes entre los que destaca uno, siempre presente, el Dirigente Superior, interpretado por Fo, un personaje que ofrece muchos menos recursos cómicos si lo comparamos con el Loco de *Morte accidentale di un anarchico*. Esta obra era representada con miedo a una posible intervención de la policía para detener la función, basta pensar que el cartel promocional fue motivo de denuncia a Fo debido a que mostraba imágenes que fueron consideradas sangrientas¹¹³.

Si durante 1971 el grupo teatral La Comune gozó de un éxito enorme debido, principalmente, a la cantidad de público que acudió a ver *Morte accidentale di un anarchico* y, en parte, gracias a las manifestaciones políticas que suponían sus espectáculos, todo cambió a partir de 1972. Un año después, el grupo se disuelve debido a una serie de circunstancias que hacen cada vez más difícil la realización de los espectáculos. Sin duda, la que tuvo mayor importancia fue la pérdida de la sede del grupo, *il Capannone* de Via Colletta. No fue un hecho casual, todo se debió a un seguimiento de la actividad de Fo y Rame por su actividad en la asociación *Soccorso Rosso*¹¹⁴, considerada subversiva por parte de la policía que tuvo consecuencias claramente represivas, así como al seguimiento en general de la temática de sus obras, poco afín al gobierno. Alquilar un espacio en el que representar los espectáculos era cada vez más difícil debido a las investigaciones que la policía llevaba a cabo y a los procesos judiciales por diferentes denuncias en los que Fo y Rame se vieron inmersos. Fueron incluso acusados de formar parte de las Brigadas Rojas. En este clima, La Comune se disuelve tras un acalorado debate dejando a Fo en minoría y sin medios teatrales para continuar con sus espectáculos.

Por si fuera poco, en marzo de 1973, Franca Rame fue secuestrada y violada por un grupo de neofascistas, sufriendo múltiples e importantes heridas. La pareja era ya consciente del peligro que corría:

¹¹³ Ir al anexo 2.3. para ver la foto del cartel.

¹¹⁴ Organización italiana creada en los años de plomo para ayudar a los trabajadores en las manifestaciones de las fábricas y a los militantes que sufrieron la represión del régimen. Más tarde, proporcionaron asistencia legal y económica a los militantes encarcelados de la izquierda extra parlamentaria así como un control de su situación en prisión.

[...] circolavano degli stampati sui quali apparivano i nomi di molti personaggi della sinistra e anche semplici democratici che al momento dell'operazione eversiva sarebbero stati catturati [...] In alcune di queste liste, di cui si erano impossessati dei compagni, io e Franca trovammo anche i nostri nomi [...] Questo rivela il clima che vivevamo¹¹⁵ (Fo, Rame 2015: 156, 157).

Una vez que Franca se recuperó y retomó valientemente su compromiso cultural y político, llevaron a los escenarios una obra que representaba el golpe de estado fascista acontecido en Chile en septiembre de 1973, *Guerra di popolo in Cile*. Con este texto buscaban hacer ver lo que podría haber ocurrido en Italia ante una situación de ese tipo. El aspecto más llamativo de la obra es que hacen creer al público mediante una serie de recursos teatrales muy conseguidos que el golpe de Estado tiene lugar en Italia precisamente durante el momento de la representación de la obra, dando lugar a momentos de gran inquietud y tensión entre los espectadores. No le podemos quitar mérito a la estratagema teatral utilizada para crear esta situación, pero parte del engaño reside en cierta manera en la propia realidad italiana: fuera del teatro, en el día a día, realmente se respiraba el miedo a un posible golpe de Estado.

El hecho de fingir un golpe de Estado durante las representaciones fue considerado un recurso bastante arriesgado y provocador por parte de las autoridades, hasta el punto que fue motivo del arresto de Fo en Cerdeña. Antes de una representación de la obra en Sassari, la policía pide a Fo estar presente para poder observar el espectáculo con la intención de censurarlo. Al negarse este, es detenido y obligado a pasar diecinueve horas en prisión.

Como explica Valentini (1997: 154):

Almeno per un periodo Dario Fo era stato anche un protagonista della contestazione capace di mobilitare migliaia di persone, di far circolare idee e proteste. Ed era addirittura finito in una lista nera dei servizi segreti deviati [...] Al momento comunque Sassari rappresenta un grande rilancio per Fo che si trova di nuovo al centro dell'attenzione generale. Come al tempo degli spettacoli su Pinelli, diventa chiaro che il

¹¹⁵ «Circulaban impresos en los que aparecían los nombres de muchos personajes de la izquierda e incluso simples demócratas que en el momento de una operación subversiva habrían sido capturados [...] En algunas de esas listas conseguidas por nuestros compañeros, Franca y yo encontramos nuestros nombres [...] Esto revela el clima que vivíamos.»

discorso teatrale di Fo riguarda e coinvolge tutta la sinistra. Può suscitare dissensi anche profondi ma è comunque, senza ombra di dubbio, un «teatro del movimento»¹¹⁶.

Llegan entonces momentos mejores a las vidas de Fo y Rame. *Guerra di popolo in Cile* cosechó un gran éxito debido a su carácter didáctico, provocador y movilizador. Después de una gira bastante exitosa a comienzos de 1974 con *Mistero Buffo* por París, la pareja inicia la búsqueda de una sede para su compañía teatral en Milán. Aprovechando la existencia de edificios abandonados propiedad del ayuntamiento, deciden asentarse en la llamada Palazzina Liberty, un edificio de estilo *Art Nouveau* situado en un parque público del barrio de Porta Vittoria, completamente en ruinas que pronto es restaurado y reformado, no sin los oportunos impedimentos por parte de la policía y las amenazas de desalojamiento, dando lugar a un espacio cultural en el que será representado *Mistero Buffo* ante quince mil personas.

El primer espectáculo que escribieron durante la época de la *Palazzina* fue la farsa *Non si paga non si paga*, estrenada el 3 de octubre de 1974 y en la que se habla de las nuevas formas de la lucha obrera ante los recortes salariales o el aumento de los precios en muchos ámbitos de la vida cotidiana. La protagonista, Antonia, una militante del Partido Comunista, aprovecha una manifestación para robar en un supermercado. Siendo su marido un obrero que se rige por la moralidad, teme ser descubierta y decepcionarlo. Al final reconoce el crimen, apostando por la desobediencia y la apropiación de bienes como un método de denuncia social. La obra tuvo un enorme éxito, no solamente en Italia, sino también en países como Inglaterra, Francia y España porque habla de los problemas reales de las personas: «della difficoltà di fare la spesa al supermercato, del ritardo delle organizzazioni politiche della sinistra tradizionale rispetto ai tempi; in una società che dopo il breve boom consumistico è già in piena crisi»¹¹⁷ (Fo, Rame 2015: 200).

¹¹⁶ «Al menos durante un periodo, Dario Fo fue también protagonista de la contestación, capaz de movilizar a miles de personas, de hacer circular ideas y protestas. Incluso había acabado en una lista negra de servicios secretos [...] En ese momento, Sassari representa un impulso para Fo, que se encuentra de nuevo en el centro de la atención general. Como en el tiempo de los espectáculos sobre Pinelli, se vuelve claro que el discurso teatral de Fo tiene que ver e involucra a toda la izquierda. Puede suscitar disensos, en ocasiones profundos, pero es igualmente, sin ninguna duda, un “teatro del movimiento”.»

¹¹⁷ «De la dificultad de hacer la compra en el supermercado, del retraso de las organizaciones políticas de la izquierda tradicional respecto a los tiempos; en una sociedad que después del breve *boom* consumista está ya en plena crisis.»

El segundo, *Il Fanfani rapito*, es un espectáculo que, según Binni (1977: 78), presenta una mayor coherencia en lo que se refiere al mecanismo de la farsa, presentando al secretario de Democracia Cristiana, Amintore Fanfani, con estatura de enano. Este es secuestrado por un compañero del propio partido, Giulio Andreotti, para poder así obtener más votos en las elecciones. Naturalmente, es Dario Fo el que interpreta el rol de Fanfani, demostrando una vez más sus grandes dotes y recursos para la comedia. Esconde las piernas en una especie de agujero realizado en el escenario para parecer más bajo y usa sus propios brazos como piernas; los brazos del enano son de un mimo escondido detrás de Fo. Valentini (1997: 160, 161) resalta «la grossa trovata teatral-pubblicitaria di ridurre un famoso uomo di governo alle dimensioni di una maschera dell'Arte, ritagliata sulle caratteristiche e i difetti dell'uomo Fanfani proprio come nella miglior tradizione¹¹⁸». Esta obra presagiaba otro secuestro trágico que ocurriría poco después, el de Aldo Moro.

El último espectáculo antes de la vuelta a la televisión es *La marijuana della mamma è la più bella*, estrenada en marzo 1976. La escribió gracias a las sugerencias del público tras uno de los debates que tenían lugar tras los espectáculos:

Avevo già pronti due copioni, uno sulla Cina l'altro su una famiglia di baraccati in piazza del Duomo. Li ho fatti leggere a operai e gente del quartiere. Mi hanno risposto: vanno bene, però ci sono problemi più urgenti da discutere, la droga ad esempio¹¹⁹ (Fo 1976 *apud* Soriani 2011: 7).

En ella, un joven que acaba de iniciarse en el mundo de la droga y un amigo más experimentado en el tema, presencian cómo la familia del primero, el abuelo (interpretado originalmente por Fo) y la madre (Rame), empiezan a sumergirse también en el mundo de la droga, convirtiéndose en el estereotipo de hippies relajados y ausentes. Al final de la obra se descubre que ese estado de éxtasis fue fingido y el único objetivo de la familia era hacer ver a los jóvenes lo que realmente es la droga: una trampa; y las consecuencias que tiene: el alejamiento parcial o total de la realidad.

¹¹⁸ «La gran ocurrencia teatral-pubblicitaria de reducir un famoso jefe de gobierno a las dimensiones de una máscara de la Comedia del Arte, basada en las características y defectos del Fanfani hombre, igual que en la mejor tradición.»

¹¹⁹ «Tenía ya dos esquemas listos, uno sobre China y otro sobre una familia de chabolistas en la plaza del Duomo. Se los he dado a leer a los trabajadores y a la gente del barrio. Me han respondido: están bien, pero hay problemas más urgentes que discutir, la droga por ejemplo.»

A pesar de tener otros proyectos, Fo decide centrarse en este tema pues, tras haber escuchado al público, recapacita y se da cuenta de que es un problema más urgente del que hay que hablar:

La droga oggi è una questione politica ed è anche un problema che tende a ingigantirsi [...] Io non punto il dito contro i giovani che fumano [...] Il mio bersaglio è il sistema, l'unico responsabile di questo spaventoso aumento dell'uso della droga. Fra l'altro c'è anche da dire che si tratta di un fatto di classe: il ricco la consuma, la usa, si fa curare, si disintossica. Il povero, il giovane invece, è lui a venire usato e consumato dalla droga¹²⁰ (Tarozi 1976).

Fo culpa no solamente al poder, sino también a la izquierda revolucionaria por confundir a los jóvenes con ideas como el valor revolucionario de las experiencias psicodélicas y desmiente el mito, en aquellos años muy expandido, de que la marihuana era beneficiosa para la salud. Si bien su intención con esta obra fue didáctica y moral, no fue uno de los espectáculos más exitosos: «manca probabilmente un bersaglio preciso e facilmente riconoscibile, necessario alla comicità di Fo¹²¹» (Valentini 1997: 167).

1.3.9. Los años ochenta y noventa: un periodo plural

En 1977 la pareja vuelve a la RAI para representar algunas de sus obras en televisión y dar a conocer no solo su figura, sino su trabajo a un público todavía más amplio. Las obras seleccionadas fueron *Mistero Buffo*, *Settimo ruba un po' meno*, *Ci ragiono e canot*, *Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, *La signora è da buttare*, y *Parliamo di donne*¹²². A partir de entonces, se sucederán unos años de mucho trabajo y de naturaleza muy diversa: ópera, monólogos del estilo de *Mistero Buffo*, teatro político en el que los decorados y los escenarios vuelven a recuperar importancia, pero en el que se sigue concediendo un papel importantísimo al discurso así como al lenguaje con el

¹²⁰ «La droga hoy es una cuestión política y es también un problema que tiende a hacerse más grande. [...] Yo no apunto con el dedo a los jóvenes que fuman [...] Mi objetivo es el sistema, el único responsable de este alarmante aumento del uso de la droga. Entre otras cosas hay que decir que se trata de un hecho de clase: el rico la consume, la usa, se cura, se desintoxica. Sin embargo es el pobre, el joven, el que es usado y consumido por la droga.»

¹²¹ «Probablemente falta un objetivo preciso y fácilmente reconocible, necesario para la comicidad de Fo.»

¹²² Profundizaremos en los monólogos feministas en un apartado concreto.

que vuelve a experimentar en forma de *grammelot*, mezclando dialectos del norte de Italia.

Durante un tiempo, Fo tuvo un estrecho contacto con el mundo de la ópera. El 18 de noviembre de 1978, en el teatro Ponchielli de Cremona, debutó *Historia del soldado* de Igor Federovic Stravinski bajo la dirección de Claudio Abbado y de cuyo montaje y preparación se encargó Fo. El éxito fue tal que el espectáculo fue representado por toda Italia en los meses sucesivos. También es recordada la dirección del *Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini en el Muziektheater de Ámsterdam en 1986, espectáculo para el cual diseñó el vestuario y se encargó de la escenografía.

Son estos los años en los que Dario Fo se convierte en el autor de teatro más representado en el extranjero, llegando a ser traducido a más de treinta lenguas. Es invitado a varios festivales de teatro, como por ejemplo al de Berlín en 1979, al que acude con Franca. Son también invitados al Festival de Teatro Italiano de Nueva York en 1980, pero los departamentos norteamericanos de Estado y Justicia les deniegan el visado. Este hecho no pasa desapercibido para los intelectuales del país, que organizan una manifestación contra la decisión del gobierno. De los participantes, cabe destacar los nombres de Martin Scorsese y Arthur Miller, entre otros. Les sería concedido finalmente en el año 1986 gracias al presidente Ronald Reagan y, durante casi un mes, realizarían una gira por los teatros más famosos del país, participando en seminarios y diferentes actividades en algunas universidades.

En 1981, Dario Fo lleva a escena un texto que preparaba desde hacía tiempo, *Clacson, trombette e pernacchi*, hablando una vez más sobre el terrorismo de la manera más cómica posible: una confusión entre dos personajes. Antonio, un humilde trabajador de la Fiat, salva de un accidente de coche a un hombre cuya cara no puede reconocer por las heridas sufridas. Lo envuelve con su chaqueta y lo lleva al hospital, dejando allí la chaqueta con todos sus documentos. Las heridas de la cara son tan graves que los médicos tienen que intervenir quirúrgicamente para reconstruirla en base a las fotos que encuentra en la chaqueta, de Antonio. El accidentado resulta ser el abogado Gianni Agnelli, presidente de la empresa Fiat cuya cara después de la operación es la misma que la de Antonio. Ante la desaparición del verdadero Agnelli, la sociedad empieza a sospechar que ha sido secuestrado por las Brigadas Rojas. En esta situación,

Agnelli aprovecha para observar cómo los medios y la política reaccionan ante su supuesto secuestro.

Aquí es donde llega la gran crítica: el sector político se desvive por rescatar a Agnelli y se dispone a negociar con los terroristas para poder recuperarlo. Es, claramente, una crítica a la actitud que tuvieron los políticos ante el secuestro de Aldo Moro, con el cual se descartó cualquier pacto con las Brigadas Rojas, manteniendo una actitud de «firmeza». Ante el secuestro de alguien como Gianni Agnelli, presidente de una de las empresas más ricas de Italia, los políticos se movilizan pues el verdadero poder es el económico, representado por Agnelli.

Si bien la obra tiene momentos muy divertidos, especialmente los que surgen del equívoco, de las múltiples referencias a la actualidad que el público reconoce y, por supuesto, gracias a Fo que conoce perfectamente los ritmos, los tiempos para sorprender y provocar la carcajada con un chiste oportuno, algunos críticos como Polacco (1981) señalan una brecha demasiado grande entre la tristeza del tema y el frenético ritmo de bromas a lo largo de la obra; otros como Giammuso (1982), incluso de mal gusto satírico en la parte en la que las cartas de Moro son leídas. En fin, el terrorismo italiano es un tema al que Dario recurre a menudo y al que volverá más adelante. Recordemos que muchos de los casos estaban (están) todavía sin resolver, sin culpables, sin hacerse justicia.

En 1981 estrenan *L'opera dello sghignazzo*, obra que fue concebida como una versión de la *Opera da tre soldi* de Brecht, pero de la que finalmente «non è rimasto nulla, nemmeno una battuta... ci sono dei riferimenti a commento e spesso un voluto gioco di antitesi»¹²³ (Fo 1982: 8 *apud* Colombo, Piraccini 1998: 236). Se trata de una reinención grotesca: los personajes pasan a ser máscaras, hablan de las cosas cotidianas de la vida en un espacio cotidiano y mecanizado, entre otros la fábrica o el gimnasio, ambos con sus respectivas máquinas. A pesar de todos los cambios, conserva el espíritu de denuncia de Brecht resumido en esta cita que Dario Fo recuerda: «Di che canteremo nei tempi bui? Canteremo dei tempi bui!»¹²⁴ (Fo 1982: 5 *apud* Colombo, Piraccini 1998: 236).

¹²³ «No ha quedado nada, ni siquiera un chiste... hay algunas referencias comentadas y a menudo un juego de antítesis buscado.»

¹²⁴ «¿Qué cantaremos en los tiempos oscuros? ¡Cantaremos sobre los tiempos oscuros!»

Referencias a tiempos oscuros encontramos también en *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Estrenada en 1984, nos explica la función de los intelectuales y del teatro en la sociedad «che non bisogna guardare in maniera idealistica il teatro, come se parlasse di storie che non c'entrano con la realtà; che l'intellettuale deve impegnarsi, ed è grande se sa intervenire sul mondo che lo circonda¹²⁵» (Volli 1984). La acción se desarrolla a comienzos del siglo XVII y la protagonista es la reina Isabel de Inglaterra, interpretada por Franca Rame, que debe afrontar un golpe de estado organizado por un ex amante. Investigándolo, llega a la conclusión de que el golpe está siendo organizado por el mecenas de Shakespeare, por lo que empieza a pensar que todas las obras teatrales de este hacen referencia a ella. Fo interpreta por primera vez a una mujer, Donnazza, una especie de «maruja», una cotilla que comenta todo lo que va pasando a lo largo de la obra, añadiendo referencias a la actualidad, a los «tiempos oscuros». Por ejemplo, en un momento de la trama en la que un súbdito de la reina es secuestrado, se vuelve a poner de relieve el secuestro de Aldo Moro. La reina Isabel se niega a pactar con los secuestradores, añadiendo que quiere mantenerse firme, por lo que la Donnazza comenta «Ma l'ho già sentita, mí, sta roba¹²⁶». (Fo 1997: 141)

En el Festival Internacional de Teatro de la Bienal de Venecia de 1985 debuta *Arlecchino*, una vuelta a las farsas de los años sesenta en la que Fo interpreta al famoso personaje de la Comedia del Arte, una figura muy popular en el norte de Italia, pero también en Francia, unida a la idea del demonio así como a los animales, de hecho presentaba un carácter salvaje, irreverente¹²⁷. En este espectáculo, un problema con el escenario desencadena una historia entre Arlecchino, Marcolfa y el resto de personajes. Arlecchino llevará a cabo diferentes *lazzi*¹²⁸, utilizando un lenguaje inventado por Fo, parecido al que ya utilizó en *Mistero buffo*, de base lombardo-véneta con elementos franceses y españoles.

¹²⁵ «Que no es necesario mirar al teatro de manera idealista, como si hablase de historias que no tienen nada que ver con la realidad; que el intelectual debe comprometerse, y es grande si sabe intervenir en el mundo que le rodea». Palabras de Fo en una entrevista concedida a Ugo Volli para *La Repubblica*, el 6 de diciembre de 1984. Se observa aquí un elogio no solo a Shakespeare, sino también al propio papel de intelectual en la sociedad italiana.

¹²⁶ «Pero esto ya lo había escuchado yo.»

¹²⁷ Durante el prólogo del espectáculo, Fo explica que este personaje llegaba incluso a orinar sobre los espectadores. Se puede observar la obra completa en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=U8QydU_sYMY

¹²⁸ En la Comedia del Arte, recurso escénico que mezcla mimo, acrobacias e improvisación.

Aquí la dimensión política no es tan obvia. Aunque como el mismo Fo afirmó en una entrevista, cualquier cuestión relacionada con las necesidades básicas del hombre podría ser considerada competencia de la política:

non si prendono di petto personaggi e situazioni politiche ben determinate, non si parla dei partiti, ma si affrontano problema fondamentali, come la paura, la fame, la sopravvivenza, il potere, la ricerca del piacere nella vita, che sono ancora problema chiaramente politici¹²⁹ (Parini 1985: 16).

En *Il ratto della Francesca* (1986) se pone de relieve la diferencia entre clases, satirizando el estilo de vida que llevan los ricos a través del secuestro de una exitosa banquera del Norte de Italia y, sobre todo, se pretende subrayar esa corriente social que relaciona al pobre y sus costumbres con el mal gusto, con lo desagradable. Dario Fo no actúa en esta obra, hecho que creemos necesario resaltar, ya que el autor-actor participa (casi) siempre en los espectáculos que él mismo escribe. La protagonista indiscutible es Franca Rame que interpreta a la secuestrada, Francesca. Se trata de un texto escrito especialmente para Franca, donde puede explotar sus cualidades cómicas, trágicas y grotescas. De hecho, en un momento en el que el secuestrador pretende aprovecharse sexualmente de Francesca, ella se revela, aludiendo que eso no es correcto y que no se puede continuar; lo que intuimos que es una clara referencia a la violación de la que Franca Rame fue víctima. Fue bien acogida por el público, pero no por la crítica. Savioli (1986) se preguntaba si en esta ocasión «ad esser stato rapito, e nascosto chissà dove, non sia il grande ingegno di Dario Fo¹³⁰», aludiendo a algunas partes poco claras de la trama y, quizás, al hecho que no encontramos un personaje o institución que sea el blanco de las bromas y las referencias, tan necesario en la sátira.

Si bien *Il ratto della Francesca* carecía de un blanco concreto, sí que lo encontramos en la siguiente obra que Fo escribe y en la que vuelve a hablarnos del mundo de la droga: *Il Papa e la strega* (1989). En esta ocasión, el dramaturgo critica a la Iglesia Católica y sus decisiones tantas veces absurdas y negativas, así como a los seguidores de esta, incapaces de poner en duda las medidas que toma la institución en determinadas situaciones, en este caso, en lo que se refiere al aborto y a la droga. Dario

¹²⁹ «No se abordan directamente personajes o situaciones políticas determinadas, no se habla de partidos, pero se afrontan problemas fundamentales como el miedo, el hambre, la supervivencia, el poder, la búsqueda del placer en la vida, que son problemas claramente políticos.»

¹³⁰ «El que ha sido secuestrado, y escondido quién sabe dónde, no será el gran ingenio de Dario Fo.»

Fo afronta estos controvertidos temas «con una netta provocazione didascalica incapsulata in una dilagante macchinazione comico-surreale¹³¹» (Raboni 1989). Fo interpreta al Papa, no es un Papa específico, aunque es posible identificarlo con Juan Pablo II gracias a diferentes alusiones. El Papa sufre una extraña enfermedad, tiene una fobia repentina a los niños. Para ayudarlo aparece en escena una falsa monja –la *strega*–¹³² interpretada por Franca Rame, que es en realidad una activista que lucha por la legalización de la droga y el control de la natalidad. La monja ayuda al papa a recuperarse con un uso controlado y medicinal de la droga, por lo que finalmente madura en él la necesidad de acabar con las medidas prohibicionistas que no ayudan a acabar con la drogadicción, sino que empeoran las condiciones de los que la consumen sin control.

El objetivo principal de la obra es hacer reflexionar a los espectadores acerca de las ventajas, en primer lugar, de la legalización de las drogas: esto mejoraría las condiciones de vida de los que las consumen, evitando el contagio de enfermedades mortales como el VIH. Con su prohibición, sin la propuesta de otras medidas de ayuda, solo empeora la situación de los drogadictos que pagan cantidades desorbitadas de dinero por comprar droga en el mercado negro, sin ningún tipo información acerca de su composición, por no hablar de la esterilidad de las jeringuillas. En segundo, las ventajas del aborto, entendido, lógicamente, no como método anticonceptivo, sino como un medio que evita verdaderas tragedias familiares.

Teatralmente, es una obra rica en decorado y personajes. Aparte de los ya mencionados, aparecen diferentes miembros de la Iglesia en las escenas que ocurren en el Vaticano, así como los que componen el laboratorio de droga de la monja activista. Después del teatro de los años setenta, en los que los medios técnicos y recursos escénicos eran mínimos y en algunas ocasiones hasta inexistentes, el hecho de ver en esta obra al personaje del Papa colgando del techo mediante un sistema de cuerdas supone ya un gran despliegue de recursos.

En 27 de noviembre de 1990 estrenan en Turín *Zitti! Stiamo precipitando*. En un manicomio en el que se llevan a cabo crueles experimentos con los enfermos, los médicos consiguen desarrollar un anticuerpo del VIH el cual puede ser transmitido solo

¹³¹ «Con una neta provocación didascálica encapsulada en una desbordante maquinación cómico-surrealista.»

¹³² En español, «bruja».

por vía sexual. Un ingeniero obsesionado con la enfermedad, interpretado por Fo, acaba allí por error y decide seducir a una paciente que se hace llamar Marie Curie, Rame, para acostarse con ella y poder así conseguir el anticuerpo. Al desarrollarse la trama en un manicomio, Fo se aprovechará de los personajes locos para expresar libremente sus denuncias, lo comprobamos en la primera escena en la que unos pacientes están «jugando a la guerra»:

I MATTO/GUERRIERO: (*da dietro un pilone*) A morte l'infedele! Dio è con noi!

II MATTO/GUERRIERO: No, Dio è con noi!

III MATTO/GUERRIERO: (*da un trabatello su ruote*) Tenetevi pure il vostro dio puzzone, ma mollateci il petrolio!

IV MATTO/GUERRIERO: Giusto sparate! Sparate, che per ogni arabo che sbatti al cesso il petrolio va su di prezzo!¹³³ (Fo 1991: 16)

Mediante esta conversación podemos ver una clara referencia a la Guerra del Golfo y los intereses ocultos de los países que intervinieron en ella, el petróleo. A continuación aparece el responsable de turno que los regaña por el juego de la guerra. Los locos responden que no es una guerra, sino una intervención para controlar la natalidad y acabar con el hambre en el Tercer Mundo, falsas motivaciones que reflejan las ideas con las que los gobiernos pretenden convencer a los ciudadanos de que la guerra es necesaria:

RESPONSABILE: Eccoli qui! Vi ho sorpresi un'altra volta a fare la guerra, bastardi! Ma vi sembra questo il modo di comportarvi tra persone civili?

I MATTO/GUERRIERO: No, niente guerra. Stiamo realizzando un pronto intervento per il controllo delle nascite.

III MATTO/GUERRIERO: E per risolvere la fame nel terzo mondo!

RESPONSABILE: Ah, con cinquanta tonnellate di bombe!

II MATTO/GUERRIERO: Sì, così gli passa l'appetito!¹³⁴ (Fo 1991: 17)

¹³³ «Primer Loco/Guerrero: (*detrás de un pilón*) ¡Muerte a los infieles! ¡Dios está con nosotros! II Loco/Guerrero: ¡No, Dios está con nosotros! III Loco/Guerrero: (*sobre un estante con ruedas*) ¡Quedaos con vuestro pestoso dios, pero dadnos el petróleo! IV Loco/Guerrero: ¡Eso, disparad! Disparad que por cada árabe que matéis sube el petróleo.»

¹³⁴ «Responsable: ¡Aquí estáis! Pillados otra vez jugando a la guerra, ¡sinvergüenzas! ¿Os parece esta la manera de comportarse entre personas civilizadas? I Loco/Guerrero: No, nada de guerra. Estamos realizando una intervención rápida para el control de los nacimientos. III Loco/Guerrero: ¡Y para acabar con el hambre en el tercer mundo! Responsable: Ah, ¿con cincuenta toneladas de bombas? II Loco/Guerrero: Sí, así se les pasa el apetito.»

Un escenario muy diferente es el que presenta *Johan Padan e la discoverta delle americhe*, obra en la que Dario vuelve a ser el protagonista absoluto de la historia interpretando un monólogo de al menos dos horas de duración sobre el descubrimiento de América desde el punto de vista de los indígenas. Estrenada en 1991 con motivo de la Expo de Sevilla y la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, el blanco es, de nuevo, la colonización como ya lo fue en *Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, poniendo de relieve la lucha de los pueblos indígenas en su intento por evitar ser invadidos. Fo interpreta a Johan Padan¹³⁵, un marinero que cuenta en primera persona sus aventuras: llega a España y, huyendo de la Inquisición, se sube a uno de los barcos de Colón para explorar América y acaba convirtiéndose en el jefe de una tribu de indígenas. Sin duda, uno de los aspectos más interesantes del personaje es su modo de expresarse, un *grammelot* véneto-lombardo con algunas palabras españolizadas. La obra fue un éxito rotundo porque en ella encontramos al mejor Fo, el juglar que hipnotiza al público solo con su voz y sus gestos en un escenario oscuro y vacío interpretando a todos los personajes.

Siguiendo con la forma del monólogo, debuta el 24 de julio de 1993 en Spoleto con *Dario Fo recita Ruzzante*, una lectura de los textos y homenaje al dramaturgo y actor del Renacimiento tan admirado por Fo. Con referencias a la historia italiana del siglo XV y a la Comedia del Arte, Fo narra la vida de Ruzzante y su influencia en otros dramaturgos, como por ejemplo William Shakespeare.

En agosto de 1997 se estrena en el Teatro Vittorio Emanuele de Messina *Il diavolo con le zinne*¹³⁶, una comedia grotesca ambientada en el siglo XV que presenta una peculiaridad con respecto a todas las anteriores: el protagonista masculino esta vez no es Fo, sino el actor Giorgio Albertazzi que interpreta a Alfonso Ferdinando de Tristano, un juez incorruptible que sufre una desacreditación por parte de unos delincuentes a los que estaba investigando. Para ello, contratan a unos diablos, uno de los cuales entrará por error en el cuerpo de la sirvienta vieja y fea del juez, convirtiéndola en un objeto de deseo para este. Aunque la acción se desarrolle en otra época lejana, presenta referencias al momento actual, recordamos que pocos años antes tuvo lugar el escándalo

¹³⁵ Johan Padan es un personaje ficticio que en la obra de Fo cuenta historias reales mezcladas, naturalmente, con la fantasía y comicidad que caracteriza al autor. Como explica en el prólogo antes de que inicie el espectáculo, se basa en los testimonios de algunos exploradores, entre ellos Álgar Núñez Cabeza de Vaca, que dejó un documento muy valioso titulado *Naufragios*.

¹³⁶ En dialecto romano, «pechos».

*Tangentopoli*¹³⁷ así como los asesinatos de los jueces Giovanni Falcone y Paolo Borsellino por parte de la mafia.

No tuvo una buena recepción por parte de la crítica. Raboni lo acusa de excederse con el uso del *grammelot* así como de la falta de profundidad en la personalidad del protagonista. Otros como Barbolini lo achacan a su ausencia como actor, la cual

dimostra come il teatro di Fo sia un abito di Arlecchino che solo lui è davvero capace di cucirsi addosso, reinventandolo continuamente in una scrittura scenica divagante, il cui «patch work» linguistico è reso plausibile proprio dalla presenza fisica dell'attore-autore¹³⁸ (1997).

Este tema, es decir, el hecho de que un texto escrito por Dario Fo funcione sin su presencia sobre el escenario, será motivo de debate después de la polémica concesión del Nobel.

1.3.10. El Premio Nobel de Literatura

En 1997, la Academia Sueca concede el Premio Nobel de Literatura a Dario Fo, «who emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden¹³⁹».

La elección de la Academia dividió al mundo de la literatura, especialmente en Italia, donde se creó un debate acerca de la figura del Fo actor y el Fo escritor. Farrell resume la idea principal del debate formulando varias preguntas: ¿son los textos de Fo un simple pretexto para que se luzca el genial actor?; ¿tienen sus guiones la profundidad y vitalidad suficientes sin su presencia en el escenario?; ¿es Fo un actor que escribe o un escritor que actúa? (2000: 199), y añadimos otra cuestión ya subrayada, ¿pueden los

¹³⁷ Proceso judicial llevado a cabo por el fiscal Antonio Di Pietro en 1992. Se descubrió una extensa red de corrupción que implicaba a todos los principales grupos políticos del momento y a diversos grupos empresariales. Un ejemplo de corrupción que encontramos en este caso es la financiación ilegal por parte de las empresas a los partidos políticos. Entre algunas de las consecuencias del juicio podemos destacar la dimisión de Bettino Craxi como líder del PSI por su implicación, así como la disolución de Democracia Cristiana.

¹³⁸ «Demuestra que el teatro de Fo es un traje de Arlequín que solo él es capaz de coserse encima, reinventándolo continuamente en una escritura escénica divagante, cuya amalgama lingüística se hace plausible precisamente por la presencia física del actor-autor.»

¹³⁹ «Que emula a los juglares de la Edad Media, flagelando a la autoridad y devolviendo la dignidad a los oprimidos.». Ver la página web oficial de los Premios Nobel: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/summary/>

textos de Fo resultar agradables a la lectura o es necesario que sean representados — más concretamente por él— para que funcionen?

Umberto Eco responde a algunos de estos interrogantes en una entrevista concedida al periódico *La Repubblica* con motivo del Nobel:

La cosa che mi impressiona di Fo è la sua enorme popolarità all'estero, dovuta a spettatori che non l'hanno mai visto. Per noi è molto difficile separare la forza di Fo come personaggio teatrale dai suoi testi. E quasi siamo portati a pensare che i suoi testi funzionano solo perché c'è lui¹⁴⁰ (Erbani 1997a).

Sin embargo, afirma que en América asistió a un espectáculo de Fo que resultó ser un éxito y añade:

Se uno spettatore americano apprezza Fo senza Fo vuol dire che dobbiamo guardare i suoi testi a prescindere dall'esecuzione teatrale. Vuol dire che sbagliamo se ci lasciamo condizionare dal personaggio, che pure è grandissimo. I suoi testi hanno molto rilievo nella nostra letteratura¹⁴¹ (Erbani 1997a).

Otros críticos italianos sí que mostraron su total desaprobación ante el galardón que recibió el protagonista de este estudio, como observamos en las palabras de Ferroni:

Stimo grandemente all'attore Fo, ma dov'è la sua letteratura? Gli manca la scrittura fuori dell'uso teatrale. I suoi testi non hanno densità stilistica, vivono solo per l'immediato. E mi sembra che il premio sia il suggello ad una letteratura ridotta ad apparenza, messaggio mediatico senza profondità¹⁴² (Erbani 1997b).

Mucho más duro se muestra el crítico y ensayista Alfonso Berardinelli, que dice, refiriéndose a las obras de Fo: «le ho viste a teatro, ma non ho mai sentito il bisogno di leggerle» y afirma que «i suoi non sono testi¹⁴³» (Erbani 1997b). Una opinión similar fue la del crítico literario ya citado anteriormente, Giovanni Raboni, que habría preferido que el Nobel hubiese sido concedido al poeta Mario Luzi:

¹⁴⁰ «Lo que me impresiona de Fo es su gran popularidad en el extranjero, debida a espectadores que nunca lo han visto. Para nosotros es muy difícil separar la fuerza de Fo como personaje teatral de sus textos. Y casi hemos llegado a pensar que sus textos funcionan solo porque está él.»

¹⁴¹ «Si un espectador americano aprecia a Fo sin Fo, quiere decir que tenemos que mirar su textos prescindiendo de la ejecución teatral. Quiere decir que nos equivocamos si nos dejamos condicionar por el personaje, que es grandísimo. Sus textos tienen mucha importancia en nuestra literatura.»

¹⁴² «Estimo mucho al actor Fo, pero, ¿dónde está su literatura? Le falta la escritura fuera del ámbito teatral. Sus textos no tienen densidad estilística, viven solo para lo inmediato. Me parece que el premio es el sello de una literatura reducida a la apariencia, un mensaje mediático sin profundidad.»

¹⁴³ «Las he visto en el teatro, pero nunca he sentido la necesidad de leerlas. Los suyos no son textos.»

Ci si aspettava che il Nobel per la letteratura, rispettando una delle poche previsioni sin qui mai disattese, toccasse anche stavolta a uno scrittore? Nemmeno per sogno: a incassarlo sia pure (idealmente, molto idealmente) a nome di tutti noi, è un uomo di teatro, nel senso più fisico, più integrale, più inequivocabile del termine, un attore – uno straordinario attore – che ha recuperato e rinverdito la gloriosa tradizione nostrana della Commedia dell'arte, ma i cui testi, proprio a causa e in ragione di ciò, non sono che tracce, pretesti, canovacci del tutto privi, non dico di valore letterario, ma perfino di un'effettiva, autonoma leggibilità¹⁴⁴ (Raboni 1997)

La modernidad y la esencia de su teatro quedan reflejadas en las palabras del escritor Franco Cordelli, también con motivo del premio:

La trovo una cosa grandiosa, un gesto poetico, è risaputo che l'Accademia svedese tenda a sorprendere, ma questa volta l'elemento sorpresa ha superato se stesso. Ho fatto il critico teatrale per 27 anni, conosco Fo, mi è piaciuto oppure no, ma mi ha commosso. La commozione nasce dalla vitalità, una gioia di vivere tutta italiana. Il suo teatro è ciò che accade sulla scena; parte dalla scrittura, la nega e la supera. Se l'Accademia lo ha capito è più moderna della letteratura¹⁴⁵ (Fiorella 1997).

1.3.11. Después del Nobel: un artista consagrado

Naturalmente, después de tal galardón, los medios comenzaron a mostrar mucho interés en Fo. El año 1998 empieza muy bien para él. Rai 2 emite en el programa de fin de año *Lu santo Jullare Francesco*¹⁴⁶, un monólogo que sigue el modelo de *Mistero Buffo* en el que, a través de ocho episodios, cuenta la vida de San Francisco de Asís. Siguiendo su método de trabajo habitual, es decir, una investigación sobre las tradiciones populares y la lectura de textos antiguos —en este caso se remontan al siglo

¹⁴⁴ «¿Se esperaba que el Nobel de Literatura, respetando una de las pocas previsiones nunca incumplidas hasta ahora, le tocara esta vez a un escritor? Ni en sueños: el que lo ha recogido ha sido (idealmente, muy idealmente), en nombre de todos nosotros, un hombre de teatro, en el sentido más físico, más integral, más inequívoco del término, un actor —un actor extraordinario— que ha recuperado y restaurado la gloriosa tradición nuestra de la Comedia del Arte, pero cuyos textos, precisamente debido y motivado por esto, no son más que trazas, pretextos, guiones del todo privados de, no digo de valor literario, sino incluso de una efectiva, autónoma legibilidad.»

¹⁴⁵ «Lo encuentro grandioso, un gesto poético, es bien sabido que la Academia Sueca tiende a sorprender, pero esta vez el elemento sorpresa se ha superado a sí mismo. He sido crítico teatral durante 27 años, conozco a Fo, me ha gustado o tal vez no, pero me ha emocionado. La emoción nace de la vitalidad, una alegría de vivir típica italiana. Su teatro es aquello que sucede en el escenario; surge de la escritura, la niega y la supera. Si la Academia lo ha entendido, es más moderna que la literatura.»

¹⁴⁶ Volverá a representar y a actualizar el monólogo en Bolonia en el año 2014 con motivo de la elección del nuevo Papa, Jorge Bergoglio.

XIV— Fo elabora una historia sobre la vida del Santo, descubriéndonos a un personaje rompedor, revolucionario, irónico y valiente que nos propone una nueva visión del pensamiento cristiano.

Con motivo de la sentencia final emitida en 1997 del juicio por el asesinato del policía Luigi Calabresi, cometido en mayo de 1972, Dario Fo escribe *Marino Libero! Marino è innocente!* que será retransmitido también por Rai 2 el 18 de marzo de 1998. En esta ocasión, vuelve al teatro político, buscando movilizar a la sociedad para pedir una revisión del juicio, no quedando satisfecho con la sentencia final que indica como responsables del homicidio a Ovidio Bompressi y a Leonardo Marino, antiguos componentes del grupo *Lotta Continua*. Retoma el tema de la estrategia de la tensión, para explicar de nuevo el clima en un prólogo: la masacre de *Piazza Fontana*, el asesinato de Pinelli y Calabresi así como los seis procesos judiciales con sus respectivas irregularidades y contradicciones. En 1988 Marino confesó haber participado en el crimen, culpando de este a Bompressi, Pietrostefani y Sofri. Fo pone en evidencia los motivos que llevaron a Marino a confesar y a declararse arrepentido. Estas confesiones nunca fueron probadas por la policía, pero se sirvieron de ellas para culpabilizar a alguien. Muchos casos de atentados terroristas durante los años setenta fueron cerrados sin haberse encontrado al responsable, por lo que existía una presión por culpabilizar, meter en la cárcel al supuesto culpable y hacer así «justicia».

1.3.12. La era Berlusconi

Coincidiendo con el segundo gobierno de Silvio Berlusconi en 2001, Dario Fo escribe en 2002 *Ubu rois, Ubu bas*¹⁴⁷, adaptación de la obra *Ubu Roi* de Alfred Jarry. Este rey de Jarry representa la violencia y el abuso de poder, por lo que se convierte en objeto de inspiración para Fo, que decide transformarlo en el primer ministro italiano. A través de un monólogo, Fo nos cuenta algunas aventuras del rey, satirizándolo: la compra de diferentes cadenas de radio y televisión y su influencia sobre las mismas, su decisión de apoyar la guerra de Afganistán o los procesos jurídicos en los que se ha visto inmerso que, sin embargo, no le han perjudicado en las últimas elecciones. Con este monólogo, Fo critica también a la sociedad italiana que ha vuelto a elegir a Berlusconi como primer ministro a pesar de ser consciente de sus actividades ilegales.

¹⁴⁷ «Ubu rey, Ubu bajo» con motivo de la baja estatura de Silvio Berlusconi.

Mediante la sátira, nos deja ver a un hombre inculto, insensible, ambicioso e incoherente que, a pesar de los escándalos en torno a su figura, sigue dirigiendo el país impunemente.

En *L'anomalo bicefalo* (2003), un director de cine interpretado por Fo, organiza un casting para el rodaje de una película y una actriz, Anastasia, interpretada por Franca Rame, acude e exhibirse. Al director le encanta su interpretación, por lo que le cuenta el argumento de la película: en una villa romana propiedad de Silvio Berlusconi se celebra un encuentro internacional de cirujanos, evento al cual invita al presidente de Rusia Vladimir Putin. Por la noche, hombres armados irrumpen en la villa y matan a Putin, dejando herido a Berlusconi¹⁴⁸, que presenta daños cerebrales por una herida de bala en la cabeza. Uno de los cirujanos decide unir una parte del cerebro de Putin a la parte intacta del cerebro del *primer* italiano, creando uno solo. A partir de aquí, Anastasia interpreta a la esposa de Berlusconi, Verónica, que va haciéndole preguntas a Silvio, Dario Fo, para que recupere la memoria, ayudándole a recordar cómo construyó su imperio y cómo consiguió convertirse en primer ministro, revelando información comprometida y otros asuntos polémicos relacionados con la política y la vida de Berlusconi: la mafia o algunos escándalos de corrupción son algunos de los temas que a través del «guion de una película» van saliendo a la luz.

El Senador de la República de aquel entonces, Marcello Dell'Utri¹⁴⁹, denunció a la pareja por difamación y daños morales por algunos comentarios relacionados con los procesos judiciales en los que estaba inmerso. Esto impidió temporáneamente la retransmisión televisiva de la obra. Este asunto no pasará desapercibido en representaciones posteriores. Dice el personaje de Silvio «Dell'Utri non mi piace... fa collezione di libri antichi e quando sono sporchi li ricicla.» Franca-Verónica lo manda a callar: «Non far confusione... a parte che per il riciclaggio¹⁵⁰ è stato assolto... Stai attento Dario, che ti becchi una querela¹⁵¹».

Relacionado con el diálogo anterior, la obra presenta un detalle curioso que destacar, la existencia de tres planos de personajes: en el centro de la historia, la pareja

¹⁴⁸ Interpretado por Dario Fo que usa de nuevo el recurso del mimo que ya vimos en *La colpa è sempre del diavolo* (1965) y en *Fanfani rapito* (1975) para parecer minúsculo.

¹⁴⁹ Político italiano que tuvo un papel importante en la negociación entre el Estado y la organización criminal *Cosa nostra* durante los años noventa para frenar los asesinatos de esta.

¹⁵⁰ «Riciclaggio» también significa «blanqueo».

¹⁵¹ Transcripción de la retransmisión de la obra disponible en Youtube.

de Silvio y Verónica, en un segundo plano, el director de la película y la actriz Anastasia y, por último y fuera de la ficción, Dario Fo y Franca Rame que a veces salen de sus personajes para hacer un comentario como el que acabamos de ver. Con estas interrupciones meta-narrativas se consigue romper con la *quarta parete*, es decir, interaccionar con el público, ya que se sitúan en su mismo plano, saliendo de la historia.

En diciembre de 2007 se estrena la versión actualizada de *Non si paga! Non si paga!* de 1974 bajo el título *Sotto paga! Non si paga!*. En ella se traspone la situación de la explotación de los trabajadores de los años setenta a la primera década del nuevo milenio, conservando la misma trama y personajes, pero añadiendo referencias a la actualidad del momento que tienen que ver con la precariedad laboral y la desilusión general con la política del primer ministro Romano Prodi. Fo y Rame ya no aparecen interpretando al matrimonio, recordemos que en 2007 ambos rondan ya los ochenta años de edad.

Aun así, se han seguido manteniendo activos, concediendo entrevistas y participando en seminarios y congresos sobre teatro. El 29 de mayo de 2013 fallece Franca Rame, dejando un gran vacío en el panorama teatral y social italiano y, por supuesto en Fo: «La cerco e Franca non c'è. Purtroppo funziona sempre così: Franca compare [en los sueños] e poi nel finale sparisce. Un tormentone tragico che mi fa svegliare con dolore: già, Franca è morta» (Fiori 2015).

En los años más recientes, Fo se decantó por la novela histórica, centrándose en las biografías de diferentes personajes, algunos muy conocidos como Darwin en *Darwin: ma siamo scimmi da parte di padre o di madre* (2016) o Lucrezia Borgia en *La figlia del Papa* (2014), desvelándonos aspectos ignorados sobre su personalidad o incluso descubriéndonos personajes desconocidos para muchos, como Cristiano VII en *C'è un re pazzo in Danimarca* (2015), indígenas que huyeron de la esclavitud como John Horse en *Storia proibita dell'America* o Johann Trollmann, un boxeador sinti de la Alemania nazi, el protagonista de *Razza di zingaro* (2016). Compaginó la escritura de estas novelas con la pintura, una de sus grandes pasiones, hasta su muerte, el 13 de octubre de 2016.

1.3.13. La figura de Franca Rame y el teatro feminista

Como hemos visto a lo largo del apartado, es imposible hablar de Dario Fo sin mencionar en repetidas ocasiones a Franca Rame, ya que a lo largo de sus vidas, han colaborado juntos en muchos proyectos y lo que es más importante, han compartido y aprendido el uno del otro, tanto en lo que a técnicas teatrales se refiere, como en otras habilidades personales, una influencia continua: «recitare con Franca è stata l'occasione di apprendere l'arte della scena, come frequentassi un'accademia. Di più, imparavo a vivere la finzione come fatto scientifico¹⁵²» (Fo, Rame 2015: 12).

Gracias a la experiencia que le aportó trabajar con su familia, formada por actores-autores enmarcados en la antigua tradición de la interpretación *all'improvvisa*, podemos considerar a Franca una autora de teatro desde sus más tempranos inicios, puesto que esta facilidad de improvisación de la actriz, la convierte también en autora, ya que inventa la obra sobre el escenario. Esto hacía que Franca nunca cometiese el típico error del olvido sobre el escenario como comenta Fo:

Ogni tanto, come succede a quasi tutti gli attori, capita che all'istante ti cogliesse un vuoto di memoria e, dopo un attimo di silenzio impacciato, qualche altro attore, con tono lieve, ti suggerisse la battuta. In quei casi, non si sa perché, anche se il suggeritore spingeva il tono della voce, non ti riusciva di coglierla [...] Questo a Franca non succedeva mai, non perché avesse una memoria straordinaria, ma per la semplice ragione che possedeva l'arte dell'improvvisazione¹⁵³ (Fo, Rame 2015: 10).

Desde los inicios con su marido, durante el periodo del «teatro burgués», Franca va desarrollando un papel fundamental en la revisión y corrección de los textos firmados por Fo. Una vez terminado el guion inicial, antes de la primera puesta en escena, Rame revisaba el texto para asegurarse de la eficacia de cada chiste, del correcto ritmo de cada intervención.

Sin embargo, a finales de los años sesenta con el crecimiento del movimiento feminista, podemos notar cómo Franca, aparte de revisar los textos, actividad que no

¹⁵² «Actuar con Franca ha sido la ocasión para aprender el arte de la escena, como si fuese a una academia. Más todavía, aprendí a vivir la ficción como un hecho científico.»

¹⁵³ «De vez en cuando, como le pasa a casi todos los actores, de repente te quedas con la mente en blanco y, después de un momento de silencio torpe, algún otro actor, en tono bajo, te recuerda la broma. En esos casos, no se sabe por qué, aunque el que te la recuerda suba el tono de la voz, tú no consigues pillarla [...] Esto a Franca no le pasaba nunca, no porque tuviese una memoria extraordinaria, sino por la simple razón de que poseía el arte de la improvisación.»

abandonaría nunca, interviene también, como autora-actriz que era, escribiendo algunos fragmentos en diferentes obras, aquellas que en ciertos momentos tocan una temática más feminista, como por ejemplo en *Il Telaio*, donde hay un monólogo que habla de la explotación de la mujer en el trabajo. La atención a los temas feministas está siempre unida al teatro político: «per un teatro come il nostro che, ad un tempo, incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile oggi è troppo importante¹⁵⁴» (*apud* Farrell 2014: sn).

Algunos ejemplos son *Michele lu Lanzone*, del 1969¹⁵⁵ que aparecerá en la versión televisiva de *Parliamo di donne* (1977) y que cuenta la desesperación de la madre del sindicalista siciliano asesinado por la mafia. Dos monólogos sobre la Resistencia, (*Nada Pasini e La Fiocinina*¹⁵⁶, de 1970; *Mamma Togni*, de 1971¹⁵⁷ y los monólogos sobre el terrorismo y la represión (*Io, Ulrike, grido* de 1975; *Accadde domani*, de 1977 y *Una madre*, de 1980¹⁵⁸). Las mujeres de estos textos toman conciencia de su situación, como por ejemplo la costurera de *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* que decide involucrarse profundamente en la lucha partisana, tal y como explica Fo, el cual resalta a la vez las cualidades de la Franca Rame actriz:

Franca, col suo testo sulla presa di coscienza nelle lotte da parte di una ragazza senza pensieri e idee politiche, era riuscita a rappresentare la maturazione straordinaria di quella sartina in modo sconvolgente. Le donne soprattutto, alla fine dello spettacolo, erano annichilite dalla commozione e dalla passione¹⁵⁹ (Fo, Rame 2015: 148)

Todo cambia a partir del secuestro y la violación que sufre. Con el monólogo titulado *Lo stupro* de 1975, comienza un periodo en el que escribirá otras obras de temáticas estrictamente femeninas, algunas sola, otras con la colaboración de Fo, sin dejar de escribir otros textos de temática diferente con él y trabajando en la construcción

¹⁵⁴ «Para un teatro como el nuestro, que desde hace algún tiempo sigue con cuidado los sucesos, que faltase la unión con la cuestión de las mujeres sería gravísimo. El problema femenino hoy es demasiado importante.»

¹⁵⁵ Este texto será representado a raíz de *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* de 1969. Aparecerá después en la versión televisiva de *Parliamo di donne* de 1977.

¹⁵⁶ Ambos forman parte de *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (1970).

¹⁵⁷ Forma parte de *Guerra di popolo in Cile* (1973).

¹⁵⁸ Todos pertenecen a *Tutta casa, letto e chiesa*.

¹⁵⁹ «Franca, con su texto sobre la toma de conciencia en las luchas por parte de una chica sin preocupaciones ni ideas políticas, consiguió representar de manera impactante la maduración extraordinaria de aquella costurera. Las mujeres sobre todo, al final del espectáculo, estaban aniquiladas por la emoción y la pasión.»

y digitalización del Archivo Franca Rame-Dario Fo. En este periodo se enmarca *Tutta casa, letto e chiesa* (1977-1985), una continuación de *Parliamo di donne*. La diferencia principal es que ahora Franca Rame es la verdadera protagonista y no Fo, que aunque actúa en muchas de las historias, lo hace siempre como personaje secundario. De hecho, es la primera vez que también ella firma el texto. Franca lleva a escena lo que ve en el mundo real: mujeres infelices, sin ilusiones, que no son conscientes de lo frustrante que puede llegar a ser su vida.

En *Coppia aperta, quasi spalancata*, uno de los mayores éxitos de la pareja, se pone de relieve la hipocresía que hay en el hecho de establecer una relación abierta con la pareja. La mujer, Antonia, ante un marido que ya no la ama, se ve obligada a aceptar la infidelidad de su marido bajo la imagen de que forman una pareja abierta. Cuando la mujer encuentra un amante, el marido decide interrumpir su nueva relación.

En suma, son textos que hablan de la situación de la mujer en el ámbito familiar subrayando los prejuicios sexuales, la desigualdad salarial y la explotación, el doble trabajo (*il doppio lavoro*) que se ven obligadas a realizar siendo amas de casa y trabajando fuera para llevar un sueldo a casa, mientras que el hombre se desentiende y continua promoviendo la desigualdad. Como nos recuerda Wood (2000: 170), también representan un rechazo a la izquierda política que no supo incorporar los problemas de género a la ideología social, así como a la Iglesia Católica, incapaz de escuchar la voz de las mujeres.

1.4. CONCLUSIONES

Lo que nos interesa destacar mediante los diferentes apartados del teatro de Dario Fo, aparte de su compromiso y su objetivo de denuncia, es cómo la acumulación de experiencias, tanto negativas como positivas, van dando coherencia a sus actuaciones, ya sea desde el punto de vista teatral como político, hasta convertirlo en ganador del Nobel. Como hemos visto, la producción teatral de Fo es tan numerosa que Farrell (2014: sn) llega a asegurar que «nemmeno Dario Fo può aver letto tutto quello che è stato scritto da Dario Fo¹⁶⁰». Ni siquiera en los últimos años, en su vejez, dejó de escribir textos con ese toque de denuncia que incita a la reflexión y a la toma de conciencia del espectador. Ya él mismo afirmó que nunca escribió nada con el simple objetivo de divertir, a pesar de que esto le haya supuesto sufrir en repetidas ocasiones la censura, la imposibilidad de visitar los Estados Unidos durante un tiempo, la negación de una sede en la que establecer la compañía, ingresar en la cárcel, recibir amenazas de muerte y secuestro, una de las cuales se llevó tristemente a cabo: el secuestro de Franca Rame y otras terribles vejaciones a las que se vio expuesta. El compromiso político e ideológico durante los años setenta tuvo duras consecuencias para Fo, que se convirtió en el único dramaturgo capaz de representar sobre los escenarios la dura realidad de los años de plomo, arriesgándolo todo.

Sus experiencias en diferentes ambientes le han llevado a elaborar obras de teatro muy variadas, pero en las que se pueden distinguir dos elementos constantes: la recuperación de la cultura popular medieval de los campesinos unida a momentos importantes de la historia, y la contrainformación sobre los sucesos actuales, poniendo en evidencia los abusos del poder y las injusticias a través del humor y provocando la reflexión en sus espectadores y la consecuente toma de conciencia del cambio; un objetivo revolucionario que encuentra su origen en los escritos de Karl Marx y Antonio Gramsci, así como en el teatro político de Bertolt Brecht.

La familiaridad durante la infancia con los cantahistorias de los alrededores del Lago Maggiore fue la primera toma de contacto con la cultura popular de la Edad Media a través de las canciones que escuchaba de niño. Años más tarde descubriría que estas canciones procedían de la tradición de los fabuladores, interesándose por esta figura del narrador medieval hasta llegar a la del juglar, la cual reivindica como medio para

¹⁶⁰ «Ni siquiera Dario Fo puede haber leído todo lo que ha escrito Dario Fo.»

fustigar al poder y defender la dignidad de los más desfavorecidos, propósito al que llega principalmente a través del humor, de la risa, entendiéndola como la mejor arma para desenmascarar a los poderosos. Dario Fo se convierte entonces en juglar, desarrollando unas impresionantes dotes de narrador que enganchan al público, lo mantienen hipnotizado gracias a su voz y a sus maravillosas capacidades mímicas que tienen su origen en el contacto del dramaturgo con el gran mimo francés Jacques Lecoq y con el estudio de la Comedia del Arte y los grupos de actores itinerantes que, para ser comprendidos fuera del ámbito nacional, recurrían constantemente a los gestos, así como al uso de un lenguaje inventado compuesto también por gestos y sonidos onomatopéyicos, así como palabras pertenecientes a una lengua concreta, el *grammelot*. Fo va reinventando el *grammelot* poco a poco, dejándolo ver incipiente en algunas de sus obras hasta *Mistero Buffo*, en la que todas las historias están compuestas usando este lenguaje inventado, mezcla de hablas véneto-lombardas combinadas con la mímica y la gestualidad. Para Fo, es también un instrumento político, ya que pretende representar la lengua del pueblo, de los desfavorecidos, por lo que no solo tiene un fuerte carácter expresivo e hiperbólico, sino también ideológico, que tiene mucho que ver con el movimiento revolucionario del '68 al que Fo se une y del que es un claro representante.

Su teatro político-didáctico enfocado en la reflexión y en la toma de conciencia por parte del público tiene una clara influencia en el teatro épico de Brecht y contrasta con el de Pasolini en lo que se refiere al público asistente, pues Pasolini prefiere escribir para la burguesía, el estrato más culto de la sociedad. Fo, siguiendo la línea de Brecht, rompe con los circuitos oficiales para poder representar las obras ante un público de clase social diversa, no a un público burgués, sino perteneciente a la clase trabajadora, al proletariado, pues es este el verdadero protagonista de sus obras, ya que se trata de la clase social más explotada y la que necesita en mayor medida conocer y estar informada de los oscuros sucesos que tienen lugar a su alrededor y de los abusos del poder para poder así luchar por el cambio.

Los estudios en Brera, así como la propia pasión por la arquitectura y la pintura, generaron en él un modo especial de escribir a través de imágenes, proyectando mentalmente en la escena a los personajes y las situaciones. Su manera de escribir ha sido duramente examinada por muchos críticos, algunos de los cuales creen que sus obras solo funcionan cuando son representadas e incluso cuando son representadas por él mismo, olvidando el fin último de todo texto teatral, la representación, el momento en

el que un texto dramático cobra su verdadero sentido, tal como creía firmemente Fo. Es cierto que las capacidades interpretativas y de improvisación de Fo son tan maravillosas que su presencia en el escenario hace que la obra sea ya un éxito asegurado. Quizás Fo ha sido víctima de un prejuicio no solo crítico, sino también político; recordemos que siempre ha expuesto abiertamente sus ideas políticas con las que muchos podían no estar de acuerdo, no solamente en sus obras, sino también en entrevistas en la televisión o los periódicos, tal vez ganándose la desaprobación de muchos.

A pesar de todo, se ha comprobado que sus obras funcionan perfectamente también cuando no está él debido al carácter atemporal de sus textos, a su continua actualización, a las constantes referencias a la realidad y, por supuesto, a ese tono humorístico y revolucionario, sin olvidar que, para interpretar su rol y el del resto de los personajes de sus obras, se necesitan igualmente actores tan formados y polifacéticos como él y los actores que formaban parte de su compañía. El papel de la traducción en este éxito de Fo es fundamental, en primer lugar porque ha hecho posible su comprensión y expansión en otros países de habla no italiana y, en segundo, porque han debido de tratarse de traducciones bastante acertadas.

CAPÍTULO II

REFLEXIONES EN TORNO A LA TRADUCCIÓN DE

TEXTOS LITERARIOS, TEATRALES Y OTROS

ASPECTOS CULTURALES

2.1. LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Muchos trabajos sobre traducción comienzan reflexionando acerca de si esta es posible o no, lo cual nos da ya una primera idea de que se trata de una actividad fascinante y compleja a la vez que polémica y desconcertante. En la misma definición del verbo «traducir» se pueden comprender algunos de los motivos por los cuales se reflexiona acerca de su imposibilidad. ¿Qué significa traducir? En el Diccionario de la Real Academia Española aparecen tres acepciones: en primer lugar «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra»; en segundo «convertir, mudar, trocar»; y por último «explicar, interpretar». Analicemos, en primer lugar, la última de las definiciones, empezando con un ejemplo. Imaginemos un hospital en el que los familiares de un paciente que ha sufrido un ataque al corazón esperan las noticias del médico acerca de su estado de salud¹⁶¹. A pesar de que hablan la misma lengua, el familiar no entiende lo que el médico le está explicando, ya que usa un vocabulario muy específico totalmente desconocido para él. Por suerte, el médico sabe cómo explicarle el mismo concepto usando otras palabras: se lo traduce a una lengua que sí puede comprender. Consigue «expresar» con *otras palabras* las *palabras* que el familiar no entiende porque no es capaz de descifrarlas. Al fin y al cabo, siguiendo a Vidal Claramonte (2008: 76), «cada acto de nuestra vida es una traducción, una representación de la realidad, una interpretación de lo que el otro nos quiere transmitir». Y aquí nos planteamos la primera cuestión: ¿el médico le está diciendo realmente *lo mismo*? Las palabras y las expresiones que utiliza son diferentes, no son iguales a las usadas en la primera explicación. En sentido estricto, la respuesta es que no, en realidad es *casi* lo mismo. Esta acepción del término «traducción» y el ejemplo propuesto resultan muy representativos en lo que se refiere a una de las funciones de la traducción: cubrir la necesidad de comprender un código que uno mismo no puede descifrar, por ello necesita a un traductor, aquella persona que ejerce, en palabras de García Yebra: «el noble oficio de comunicar entre sí a hombres separados por barreras lingüísticas total o parcialmente infranqueables para ellos» (1989: 9).

La segunda definición nos da las claves para completar la primera, bastante pobre. Todos los verbos son sinónimos de «cambiar», y un cambio es lo que efectivamente se

¹⁶¹ Médico: Tendremos que realizarle un trasplante cardíaco heterotópico.

Familiar: No entiendo qué quiere decir eso, ¿me lo puede traducir?

Médico: No retiraremos el corazón del paciente, sino que añadiremos el donado al propio.

produce cuando traducimos, cuando expresamos en otra lengua lo que estaba escrito o expresado en una primera lengua. Hay que partir de la idea de que una traducción nunca podrá ser igual que el original ni seguir una fidelidad absoluta como para que nada cambie en el proceso de traslado por la simple razón de que las lenguas son diferentes (Bassnett 2011: 41), y por lo tanto, están formadas por palabras, expresiones e incluso letras distintas. Esta idea puede parecer básica, pero es esencial para entender qué significa traducir: decir casi lo mismo, como expone Eco (2003).

Este «casi» es una de las razones por las que se debate si la traducción es posible, si realmente se puede ser fiel a un texto. Depende de lo que entendamos por fidelidad. Como dice Bassnett, la fidelidad absoluta es imposible, creemos que es algo que un buen traductor no puede pretender lograr. Así lo explica Paz: «el texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente» (1971/1990: 14). Intentamos recrear dentro de un sistema diferente las mismas características del primer texto mediante un proceso de imitación y también creativo para que los destinatarios de la traducción reaccionen, en la medida de lo posible, como los destinatarios del primer texto. Es en realidad la fidelidad al sentido la que el traductor debe perseguir, lo cual no es tarea fácil cuando se trata de un texto literario, ya que como explica Prete (2004: 230), el sentido no aparece recogido ni dicho, sino que está ausente, y es el traductor el que debe encontrarlo y plasmarlo en otra lengua. He aquí una de las grandes diferencias entre la traducción literaria y otros tipos de traducción como la científica o la técnica: un texto literario puede tener múltiples lecturas, tantas como traductores, incluso el mismo traductor puede encontrar un sentido diverso al mismo texto en diferentes momentos de su vida, mientras que otros tipos de traducción permiten una única lectura.

Las interpretaciones diversas se deben a la diversidad de la vida misma, pues como explica Paz, existen irreductibles diferencias entre los individuos, las sociedades y las épocas:

Las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y significados, de modo que las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan. Dentro de cada lengua se reproducen las divisiones: épocas históricas, clases sociales, generaciones. En cuanto a las relaciones entre individuos aislados y que pertenecen a la misma comunidad: cada uno es un emparedado vivo en su propio yo (1971/1990: 12).

Los individuos, «emparedados vivos en su propio yo», dan sentido a las palabras según su forma de ver el mundo, por lo que una misma palabra, frase u oración puede tener un sentido diferente dependiendo de la persona que la dice, la que la escucha o a la que va dirigida, razón por la que normalmente se da lugar a los malentendidos «que son inherentes a la propia comunicación y cuya rectificación requiere de una nueva traducción y/o re-interpretación» (Gómez Menéndez 2019: 19). Pirandello lo explica perfectamente en su novela *Uno, nessuno e centomila*¹⁶²:

Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, in sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci, e non ci siamo intesi affatto¹⁶³ (1926/1994: 42).

El acto interpretativo que conlleva una traducción, nos recuerda Ghignoli (2015: 15, 19), se incluye en la pragmática de la obra literaria traducida y constituye un proceso comunicativo difícil de definir, ya que al esquema básico de comunicación en el que el remitente es el autor de la obra, el receptor es el lector, y el mensaje es la obra en sí, habría que añadir un tercer componente, el intermediario, o sea el traductor, colocado entre el mensaje y el receptor. De hecho, la comunicación entre culturas no sería posible sin la figura del traductor como autor intermedio, aquel que da a conocer un autor y su texto, a una cultura y a un receptor distintos a los que iba destinado el texto original y, por ello, define el proceso de comunicación, determinando la manera en la que la obra es aceptada en el contexto social (Ghignoli 2014: 32).

Esta visión hermenéutica de la traducción le otorga al traductor un papel central en el proceso comunicativo, ya que realiza su autobiografía en el texto traducido, pues sus elecciones al reescribir están determinadas por su lengua, su gusto, sus conocimientos, su contexto:

¹⁶² «Uno, ninguno, cien mil.»

¹⁶³ «Pero el problema es, querido amigo, que usted nunca sabrá ni yo se lo podré hacer saber nunca, cómo se traduce en mí lo que usted me dice No es que me hable en chino, no. Hemos usado, usted y yo, el mismo idioma, las mismas palabras. Pero, ¿qué culpa tenemos, usted y yo, de que las palabras, en sí mismas, estén vacías? Vacías querido amigo. Y usted, al decírmelas, las llena de su sentido; y yo, al recibirlas, las lleno inevitablemente del mío. Hemos creído que nos entendíamos y no nos hemos entendido en absoluto».

La traducción, acto comunicativo intercultural, requiere en primer lugar un proceso interpretativo mental que adquiere forma por el pensamiento que la ha pensado. El lenguaje es la señal de la idea, emana de esta, que siempre se situará en un plano superior a su continente. La traducción es interpretativa en el plano del discurso, en cuanto que interpreta la idea, el sentido de un texto. El traductor, dentro de ciertos límites, [...] lleva a cabo la segunda interpretación del mundo descrito por el autor (correspondiendo a este la primera), según los mecanismos mentales que, por su actividad vital, han conformado sus percepciones (García López 2000: 106)

Hurtado Albir (1988: 43) defiende que, para que una traducción exprese realmente el sentido del original, hay que mantenerse fiel a tres principios: en primer lugar, hay que ser fiel a lo que el autor ha querido decir, captando bien el sentido, pero también hay que ser fiel a la lengua de llegada, empleando los medios que le son característicos; y al destinatario de la traducción, que ha de comprender lo mismo que el destinatario del original. La traductóloga defiende que una traducción que solo sea fiel a uno de esos tres parámetros y se olvide de los otros no será fiel al sentido. Como bien le objeta Moya (2004: 82, 83), estos parámetros no serían válidos en lo que a textos literarios se refiere, ya que surgen dos cuestiones: ¿cómo podemos esperar que los destinatarios de ambos textos comprendan lo mismo con la carga de subjetividad que cada lectura lleva consigo? Esto sería caer en el error de asumir que comprender y sentir son acciones constantes. Además, es complicado analizar cómo reaccionan los destinatarios ante un texto traducido después de haberlo leído. Es por esto que Moya defiende, ante cualquier cosa, la fidelidad a uno mismo y a la lectura personal que le da al texto, la cual puede diferir de la que le dan los lectores y también del sentido que le dio el autor.

Naturalmente, esto no quiere decir que un traductor pueda dejarse llevar simplemente por sus primeras sensaciones solamente al leer un texto. «The translator is, after all, first reader and then a writer and in the position of reading, he or she must take a position¹⁶⁴» (Bassnett 1980/2005: 88). El traductor debe encontrar, según su interpretación, ese sentido ausente, es decir, posicionarse, tomar decisiones. Para que estas decisiones sean coherentes, el traductor debe saber acercarse al texto: este acercamiento es muy importante para no olvidar detalles que pueden pasar desapercibidos simplemente con la lectura, ya que como explica Bassnett (1980/2005:

¹⁶⁴ «El traductor es, después de todo, el primer lector y luego, un escritor y en su posición de lector, él o ella debe tomar postura.»

85), el traductor debe tener en cuenta el conjunto estructural del trabajo y su relación con el tiempo y el lugar de la producción. Marotta nos recuerda:

lo importante que es, en los textos literarios en general y en los de la posmodernidad en especial, entrar despacio en la obra, detenerse a ver todo aquello que el autor ha colocado antes de empezar su relato. Es un marco indispensable que ha sido diseñado de forma minuciosa y precisa, que nos sitúa y nos da los límites y las referencias (2015: 19).

Y por supuesto, apunta Grossman (2011: 18, 20), es también necesario agudizar nuestro sentido del estilo en ambas lenguas, ser conscientes del impacto emocional de las palabras, el aura social que las rodea y el ambiente que crean en el texto; estando atentos a todo: los ritmos, las inferencias culturales, las implicaciones sutiles y los significados complejos. Así, Gómez Menéndez afirma justamente que el significado de las palabras no reside solamente en el plano semántico. En realidad, el plano pragmático es indispensable para elaborar el significado, ya que completa y participa del plano semántico y sostiene que estudiar los actos comunicativos sin tener en cuenta cómo y dónde se desarrolla el mismo supone el desconocimiento de lo que se está tratando y de la lógica que existe entre los interlocutores (2019: 22).

Ante todas estas complejidades, parece claro que el concepto de traducción literaria debe ir más allá de reemplazar, decir lo mismo en otra lengua y buscar una equivalencia. De hecho, en la mayoría de los casos no es suficiente con realizar una lectura crítica del texto original, ya que el proceso va mucho más allá. ¿Cómo traducir una obra de Dario Fo sin conocer el contexto en el que se enmarca o lo que el autor pretende con ella? Es cierto que podría ser traducida, pero en nuestra opinión, no sería suficiente debido a que un texto de este tipo necesita algo más que una lectura para convertirse en una traducción adecuada. Como explica Ghignoli (2015: 20), es necesario detenerse en el valor del mensaje, en la red de relaciones entre el texto y la realidad externa a la obra, que en Fo son aspectos imprescindibles.

A pesar de todo, existen ciertos elementos que pueden pasar desapercibidos, quizás por precipitación o falta de conocimiento en ciertos ámbitos. Pensemos, por ejemplo, en la importancia de la estructura rítmica y estilística de los textos narrativos de la Posmodernidad italiana, que como señala Marotta (2018), los acerca más a la poesía que a la prosa. Marotta advierte que en algunas traducciones de las obras de Alessandro

Baricco la forma ha sido desatendida. En *Seta*, una obra que se estructura en cuatro viajes que realiza el protagonista, el signo tipográfico de los dos puntos que aparece en el original para designar el nombre con el que se conoce un lago, no está presente en la traducción, a pesar de que esos dos puntos tienen una gran importancia para que el lector aprecie el cambio del nombre del lago, pues Baricco repite constantemente las descripciones de los lugares, y este pequeño cambio estaba introducido por esos dos puntos que los traductores no consideraron necesarios, quizás ateniéndose a criterios gramaticales. Sin embargo, como explica Marotta, más que una novela, *Seta* es un poema que alterna el verso con la prosa y, formalmente, esos dos puntos son imprescindibles, pues crean una pausa para captar una idea, como ocurre tantas veces con la poesía.

Pongamos un ejemplo más. Pensemos en las palabras que tienen una fuerte carga simbólica: el traductor debe percibir el símbolo y, si no cuenta con profundos conocimientos sobre la sociedad y la cultura del texto origen desde un punto de vista antropológico, es muy probable que no llegue a identificarlo, elaborando una traducción de los elementos puramente lingüísticos. Ghignoli (2017: 213-214) nos proporciona un ejemplo acerca de este problema. Nos habla de la famosa obra de Giovanni Verga, *Rosso Malpelo* y su inicio: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo» junto con la traducción de José Abad: «A Malpelo lo llamaban así porque era pelirrojo, y si era pelirrojo es porque se trataba de un chico malintencionado y ruin». El cabello pelirrojo tiene un significado simbólico diferente en cada cultura. Mientras que en España el cabello pelirrojo se asociaba a los hijos de las mujeres adúlteras, en Italia la superstición que provoca proviene de las invasiones bárbaras y los saqueos y matanzas que estas suponían. No hay duda de que la traducción de Abad es filológicamente correcta, pero no refleja el símbolo, es decir, la dinámica cultural de una Sicilia de finales del siglo XVIII. Como explica Ghignoli (2017: 215), este tipo de traducción que desatiende este tipo de detalles socioantropológicos y etnográficos puede:

arrivare a una visione etnocentrica anche non voluta, vogliamo dire che il rischio etnocentrico di immettere la nostra cultura nell'altrui è sempre alto, così da far diventare

una sorta di caricatura la cultura degli altri per imporre, volutamente o meno, la nostra¹⁶⁵.

Parece claro, entonces, que la formación de un traductor no termina nunca, pues son muchos y variados los ámbitos que tiene que conocer, así como la sensibilidad que debe ir desarrollando para ser capaz de leer lo que algunas veces no está escrito.

«Literary translation is the work of literary translators¹⁶⁶» con esta afirmación tan evidente define Bush la traducción literaria (1998: 127). Lo que se pretende resaltar con ella es que no debe olvidarse el trabajo interpretativo, imaginativo e intelectual que realiza el traductor y que existe detrás de toda traducción literaria. Durante mucho tiempo, este trabajo ha sido considerado una actividad secundaria y un proceso mecánico consistente en el trasvase de palabras como un simple mensaje eferente, por no hablar de que podía ser llevado a cabo por cualquier persona que hablase otra lengua con ayuda de un diccionario. Afortunadamente, hoy en día nos encontramos con más personas académicamente preparadas para traducir, auténticos traductores literarios que saben hacer posible la traducción, no porque les hayan enseñado a traducir, puesto que el hecho de traducir no sigue una lógica predefinida, no es una ciencia normativa, sino porque han aprendido de la mano de buenos profesores a mediar entre los textos, a acercarse al primer texto y a negociar con él a través de decisiones creativas y críticas. La traducción es, en palabras de Berman:

Experiencia. Experiencia de las obras y del ser-obra, de las lenguas y del ser-lengua. Experiencia, al mismo tiempo, de ella misma, de su esencia. En otros términos, en el acto de traducir está presente un cierto saber, un saber sui generis (1999/2014: 17).

Por lo tanto, para que la traducción sea posible, aparte de los indispensables conocimientos lingüísticos que debe tener el traductor, Paz afirma que lo decisivo es que este tenga iniciativa (1971/1990: 19).

¹⁶⁵ «Llegar a una visión etnocéntrica de la traducción incluso no buscada, queremos decir que el riesgo etnocéntrico de insertar nuestra cultura en la del otro es siempre alto, tanto que puede llegar a convertir en una especie de caricatura la cultura de los otros imponiendo, queriendo o no, la nuestra.»

¹⁶⁶ «La traducción literaria es el trabajo de los traductores literarios.»

2.1.1. Aproximación histórica a la traducción literaria

Indudablemente, nuestra generación está formada por traductores altamente formados y con gran iniciativa, por no hablar de que el número de obras traducidas cada año en España constituye aproximadamente el 21% de la producción editorial, con catorce mil libros de media al año; idea que refuerza esa especie de vocación de mediadores culturales que se remonta a la Edad Media con la corte de Alfonso X el Sabio y a la famosa Escuela de Traductores de Toledo¹⁶⁷, un importante centro de traducción de textos originales árabes y de traducciones al árabe de textos en latín que se originó a causa de la convivencia de las tres culturas que convivían en el país. A pesar de que la mayoría de las traducciones de este periodo fuesen extremadamente literales y se realizasen multitud de omisiones para cristianizar ciertos textos (Pym 1998: 553), ya se demostraba un interés por *el otro*.

Y es que, desde tiempos inmemoriales, hemos querido saber qué hablan y piensan los que nos rodean, nuestros vecinos, especialmente desde la aparición de la imprenta a mediados del siglo XV y la difusión de los libros, que hizo más fácil la edición de traducciones y, con ello, el acercamiento a otras literaturas:

De este modo Europa se llena de lenguas... y de ideas. La inesperada y feliz conjunción de que en los mismos años en que se están traduciendo los clásicos se invente la imprenta va a dar a luz a un mundo distinto al conocido durante los casi mil años anteriores. (Fortea 2006: 21).

La historia y la tradición literaria no se pueden separar de las traducciones existentes en una determinada cultura, de hecho, se influyen mutuamente. Naturalmente, las influencias siempre han dependido del tipo de traducción por la que se optaba. Pensemos en las traducciones que se realizaban en la antigua Roma debido a la creciente expansión del imperio, que iba anexionando diversos territorios en los que ya existían lenguas y manifestaciones culturales diferentes a las romanas. El objetivo principal de estas traducciones era el de romanizar al máximo el texto, pero a la vez enriqueciendo el latín con palabras y expresiones procedentes del griego. Al final, el

¹⁶⁷ Existe cierta controversia acerca de la existencia de la Escuela de Traductores de Toledo. Julio César Santoyo (2004: 10), afirma que esta nunca llegó a existir como tal, sino que existieron traductores que, individualmente o en pequeños grupos, desarrollaron su actividad bajo el patronazgo y las directrices de un mecenas, trabajando a veces en un lugar y otras, de manera itinerante.

texto original se convertía en la excusa para crear obras completamente nuevas, algo que Berman calificaría mucho tiempo después como traducciones etnocéntricas.

La idea de traducción ha ido cambiando a lo largo de los siglos, así como algunos de los conceptos más comunes que la acompañan, tales como «equivalencia» y «fidelidad». Como nos recuerda Long (2007: 64), estos no son conceptos fijos, sino que varían según la época en la que se interpretan, por lo que a través de la historia de la traducción podemos observar si se han hecho progresos al traducir o si seguimos repitiendo los mismos errores; nos ayuda, asimismo, a evaluar si los teóricos de hoy en día están aportando algo nuevo o si, por el contrario, simplemente repiten lo que otros ya dijeron.

Fundamental fue la actividad traductiva de San Jerónimo, que además de traducir la Biblia del hebreo al latín —la famosa *Vulgata*—, escribió *De optimo genere interpretandi*, en el que defiende su forma de traducir de aquellos que lo acusaron de falsificar y modificar el texto original y expone sus reflexiones sobre la materia, que podrían resumirse en: una comprensión total del texto original, no traducir palabra por palabra, sino idea por idea y procurar llevar a cabo una escritura elegante. San Jerónimo siguió la estela de Cicerón en *De optimo genere oratorum*, posiblemente uno de los primeros testimonios escritos sobre el propio modo de traducir:

Pensé que debía emprender un trabajo útil para los estudiosos, aunque para mí innecesario. Por eso vertí los discursos más famosos, y opuestos entre sí, de los dos oradores más elocuentes, Esquines y Demóstones, pero no los vertí como intérprete, sino como orador, con las mismas ideas y con sus formas a modo de figuras, pero con palabras acomodadas a nuestro uso. No me pareció necesario volver palabra por palabra, pero conservé todo su estilo y fuerza. Pues no me consideré obligado a contárselas al lector, sino, por decirlo así, a pesárselas. [...] He reproducido estos discursos conservando todos sus valores [...] ciñéndome a las palabras solo en la medida en que no se apartan de nuestro uso. (*apud* García Yebra 1979: 139, 140).

En esta cita podemos observar su voluntad de traducir unos textos para compartir el saber con otros estudiosos, ya que él entendía perfectamente el griego y podía leer obras en esa lengua. Otro aspecto interesante es la diferencia que establece entre «verter como orador» y «verter como intérprete». La primera consistiría en trasladar las mismas ideas y sus formas, pero mediante palabras adecuadas a la tradición romana, en cambio, la

segunda, se trataría de trasladar el texto palabra por palabra, un modo de traducir que defendió Filone Alessandrino, contrario a Cicerón.

Otro de los seguidores más importantes de la corriente de Cicerón y San Jerónimo fue Leonardo Bruni, que elaboró uno de los tratados sobre traducción más famosos del Renacimiento y de la historia de la traducción: *De interpretatione recta*. En este tratado Bruni reflexiona sobre la traducción que realizó en 1416 de la *Ética a Nicómaco de Aristóteles*, de la que ya existían dos traducciones medievales al latín. Sin embargo, Bruni cree que fue el primero que consiguió escribirlos en latín, ya que antes no fue posible (*apud* Romo Feito 2012: 193), indicando claramente que las traducciones anteriores no eran adecuadas. Cree que los traductores dejaron demasiados términos en griego creyendo que no existían equivalentes en latín, criticó su estilo rudo y nada acorde con la elocuencia aristotélica y los errores léxicos debido a la falta de conocimiento filosófico del traductor, que confundió unos términos con otros otorgándole otro sentido a la obra de Aristóteles. La traducción de Bruni pretende trasladar la armonía y el sentido del primer autor, realizando una interpretación correcta del texto original:

Digo, pues, que toda la fuerza de la interpretación consiste en que lo que está escrito en una lengua, se traslade correctamente a otra. Pero nadie puede hacer eso correctamente que no tenga mucha y gran pericia de una y otra lengua. Y ni siquiera eso basta. [...] Cosa importante, entonces, y difícil es la interpretación correcta. Pues primero hay que tener idea de la lengua de la cual se traduce, y no pequeña ni banal, sino grande y frecuente y cuidada y buscada con mucha y constante lectura de los filósofos y los oradores y los poetas y de todos los demás escritores. Pues nadie que a todos estos no los lea, los hojee, los dé vueltas por todas partes y se adueñe de ellos, puede comprender el valor y los significados de las palabras, sobre todo cuando el mismo Aristóteles y Platón fueron, por así decir, sumos maestros de las letras, se sirvieron de un elegantísimo género de escritura colmado de dichos y sentencias de los antiguos poetas y de los oradores y de los historiadores, y se encuentran en ellos frecuentemente tropos y figuras de dicción, que significan literalmente una cosa, y otra según la costumbre prejuzgada (*apud* Romo Feito 2012: 43, 45).

Resulta interesante que para Bruni no solamente sea importante conocer la lengua de la que se traduce para poder realizar una interpretación adecuada, sino que también es necesario haber leído mucho y seguir leyendo, tanto a poetas como a filósofos para

que el traductor siga formándose y conociendo ámbitos y mundos diversos, de manera que pueda comprender los sentidos más escondidos de las palabras, así como sus significados metafóricos.

Durante la primera mitad del siglo XVI se expande por Europa la obra del monje alemán Martín Lutero, cuya aportación más importante a la lengua alemana y a la Reforma fue la traducción del Nuevo Testamento, ya que supuso el desarrollo de la lengua estándar alemana así como el acceso a los textos bíblicos por parte de una sociedad mayormente analfabeta que no conocía el latín ni el griego. Con su traducción del griego y del hebreo, Lutero pretende presentar al pueblo alemán un texto comprensible para todos, en palabras de García-Villoslada:

Entre los méritos de esta traducción está el no haber sido hecha, como era frecuente anteriormente, de la Vulgata latina, sino del original griego –por más que Lutero no fuese un gran helenista–, atendiendo al sentido más que a la letra; y en un lenguaje tan vivo, tan natural, tan sabrosamente popular, que todos lo entendían y gustaban como si fuera un escrito originariamente germánico y no una traducción de lengua extraña. (1976: 33-34).

Como podemos ver, Lutero sigue la tendencia de Cicerón, buscando la fidelidad al sentido y rechazando la traducción palabra por palabra y, como consecuencia, fue duramente criticado y acusado de haber modificado el texto bíblico. Como señala Pérez González (1996: 119), a pesar de que coincide con San Jerónimo en la necesidad de ser fieles al texto, se aleja de él en el estilo, ya que mientras que San Jerónimo emplea un latín culto amoldado a la tradición de varios siglos, el reformista alemán crea un nuevo estilo con ese lenguaje coloquial del que habla García-Villoslada. Lutero expuso sus reflexiones sobre traducción en *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530), donde fundamenta sus decisiones al traducir y se defiende de las críticas explicando y exponiendo sus ideas con ejemplos extraídos de los textos originales y de sus traducciones, así como la dificultad que supone en muchas ocasiones encontrar la palabra o la expresión adecuada.

A comienzos del siglo XVII tiene lugar el periodo de mayor esplendor del clasicismo francés cuya literatura se vio enormemente enriquecida gracias a las traducciones que se realizaron. Estas traducciones se conocen con el nombre de *les belles infidèles*, que tenían como objetivo producir textos agradables a la lectura y que

se adaptasen al canon literario del momento, por lo que muchos autores clásicos fueron traducidos siguiendo la moda dictaminada por el clasicismo francés a través mejoramientos y omisiones. Se trataron, por lo tanto, de reinvisiones, traducciones que se alejaron en gran medida de la obra original con la excusa de hacer el nuevo texto más bello y que se estuvieron realizando hasta final del siglo, cuando se instaló en Francia una nueva corriente literaria, el Romanticismo alemán y, con ello, la vuelta a una traducción cuyos valores bien podrían parecerse a los que se defienden actualmente. En España, Benito Jerónimo Feijóo se quejaba de que, a pesar de que muchos españoles podían leer y entender el francés, pocos de ellos lo traducían bien (Santoyo 1987: 105). Años más tarde, en 1776, Antonio de Capmany escribió *Arte de traducir el idioma francés al castellano* como respuesta a la necesidad de leer buenas traducciones.

El progresivo abandono de la tendencia de *les belles infidèles* dio lugar al nuevo concepto de traducción del romanticismo, que se manifestó a través de las traducciones que el filólogo August Wilhem Schlegel realizó a lo largo de su vida de la obra de Shakespeare. «Schlegel tried to combine the “objective” and the “subjective” aspects of translation: fidelity to the source text, on the one hand, and creative transformation and naturalization in accordance with target-side requirements, on the other hand¹⁶⁸.» (Kittel, Poltermann 1998: 423). Friedrich Schleiermacher analiza el concepto de Schlegel y reflexiona sobre las actuales estrategias de traducción como la naturalización y la extranjerización, la naturaleza de las lenguas y la interpretación de los textos literarios llegando a afirmar que las peculiaridades de las lenguas reflejan la mentalidad de cada nación (Kittel, Poltermann 1998: 422). También Johann Wolfgang von Goethe, en su antología *Diván de Oriente y Occidente* (1819), reflexiona sobre el arte de traducir y, como Schlegel y Schleiermacher también lo hace sobre las tendencias extranjerizantes y domesticadoras, por lo que nos damos cuenta que era un tema muy común en el Romanticismo.

Traducir es, entonces, una negociación continua entre estas dos tendencias. Sea cual sea la dominante, la traducción influye en la lengua usada por el traductor y en la literatura producida. Con una tendencia que extranjeriza la propia lengua, esta puede enriquecerse enormemente con calcos, extranjerismos o préstamos lingüísticos que, si

¹⁶⁸ «Schlegel intentó combinar los aspectos “objetivos” y “subjetivos” de la traducción: fidelidad al texto de partida por un lado y, por el otro, una transformación creativa naturalizadora de acuerdo a las exigencias de la parte meta.»

son aceptados por los lectores, podrían convertirse en términos de uso común, aumentando las posibilidades expresivas de la lengua. La tendencia a naturalizar, es decir, a mantener la pureza de la lengua sin dejarse influenciar por expresiones o términos extranjeros, llevará al traductor a una búsqueda exhaustiva de posibles nuevas expresiones que sean acordes a la tradición de su propia lengua y también a sus estructuras lingüísticas.

Siglos antes, en la misma Alemania, la lengua en alto alemán antiguo se formó en su relación con los dialectos territoriales que existían en la Edad Media y con las primeras traducciones del latín, que como explica Ghignoli (2015: 57), supusieron un aumento lexical llevado acabo principalmente por calcos. Esto se produjo debido a la necesidad de ampliar los valores semánticos del propio vocabulario así como las capacidades expresivas del alemán para entender la cultura cristiana.

Las lenguas consiguen, entonces, mediante diferentes técnicas o influjos, expresar cualquier concepto que, aunque en un primer momento pueda parecer difícil de descubrir, se revela después en el lenguaje, tal como lo describe Humboldt:

La maravillosa cualidad de las lenguas es que todas, al principio, se limitan al uso corriente de la vida, pero luego pueden, hasta el infinito, ser elevadas por el espíritu de la nación que las trabaja a usos más altos y cada vez más variados. No es demasiado atrevido afirmar que en cada una, incluso en las hablas de pueblos muy rudos, que no conocemos suficientemente [...], puede expresarse todo, lo más alto y lo más profundo, lo más fuerte y lo más delicado. Pero estos tonos dormitan, como en un instrumento no pulsado, hasta que la nación aprende a despertarlos. (*apud* García Yebra 1989: 298).

Goethe afirmaba que cada literatura pasaba por tres fases de traducción que, sin embargo, pueden darse al mismo tiempo y en el mismo sistema lingüístico. La primera de ellas, nos familiariza con otros países a través de términos propios de nuestra lengua. La segunda es la que se apropia, mediante substitución y reproducción, del sentido del texto original reproduciéndolo en sus propios términos. La tercera, que consideraba la más alta, es la que busca la identidad perfecta entre el texto original y el texto meta, para lo que es necesario crear un «estilo» nuevo, que funda la autenticidad del texto original con unas formas y estructuras nuevas, lo que lo acerca a las teorías de la intraducibilidad (Bassnett 1980/2005: 68, 69).

Durante la primera mitad del siglo XX, aparecen diferentes pensadores como Walter Benjamin y Benedetto Croce que reflexionan sobre la traducción desde un punto de vista filosófico. Croce defendía la imposibilidad de la traducción, concretamente la imposibilidad de traducir poesía puesto que al traducir, siempre se crearía algo diferente, basado en el texto original, pero también en la interpretación del traductor, por lo que la única posibilidad para acercar un texto extranjero a nuestra lengua sería realizar una aproximación de ese texto mediante la traducción, que debería ser estudiada aparte, no como la obra original traducida, sino como una obra original por sí misma que nada tendría que ver con la original (1990: 87).

La paradoja que plantea el pensamiento de Croce es, como explica Paz, que:

cada texto es único y simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase. Razonamiento que puede invertirse: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. (Paz 1971/1990: 13).

Siguiendo a Paz, resulta poco útil reflexionar sobre la originalidad de una traducción en relación con el texto original, pues todos los textos son al mismo tiempo traducciones y textos únicos por el simple hecho de que es imposible que existan dos traducciones iguales.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el concepto de equivalencia se sobrepone al de fidelidad y se empieza a escribir más sobre este en el ámbito de la teoría de la traducción. Hurtado Albir establece dos periodos generales para hablar de reflexiones sobre el arte de traducir, y el segundo comienza en esta época a raíz del nacimiento de la traductología:

Lo cierto es que se puede hablar de dos grandes períodos en cuanto a la reflexión teórica: uno que abarca desde Cicerón hasta el inicio de las primeras teorías modernas después de la Segunda Guerra Mundial (en los años cincuenta), y otro que incluye desde estas primeras teorías modernas hasta nuestros días en el que surge la Traductología (Hurtado Albir 2001: 104).

Las primeras teorías, sin embargo, consideraban la traducción una actividad subsidiaria que podía incluirse en otros ámbitos como la enseñanza de lenguas, la lingüística o la literatura. Algunos de los teóricos de esta etapa fundacional fueron

Fedorov, Jakobson, Catford o Nida y Taber entre otros. Fue durante los años ochenta cuando la traductología alcanzó el estatus de disciplina independiente y, gracias a teóricos como Bassnett, Hermans o Toury, se pudo abandonar la concepción formal de la traducción para abarcar temas tan importantes como el contexto, la cultura y la historia, dejando de lado los debates sobre la fidelidad, la literalidad o la equivalencia y creando nuevos, como por ejemplo, cuál es realmente el objeto de estudio de la traducción.

La traductología se definirá como la ciencia que estudia la traducción, proponiendo, según Lefevere, una teoría comprensible que además pueda servir de ayuda a otros traductores, es decir, una especie de guía para realizar traducciones (1978: 234), pero que, en nuestra opinión, nunca podrá constituir un manual sobre «cómo se traduce», ya que no existen unas normas ni una lógica predefinida para trasladar un texto:

La teoria della traduzione non è altro che una *rappresentazione* della traduzione; forse non esiste nessuna teoria del tradurre, non è mai esistita, solo certune speculazioni linguistiche sono possibili [...] l'unica possibilità è di *tornare* a una filosofia della traduzione, ri-crearla, costituire una riflessione del linguaggio nel suo passaggio alla traduzione. Una ipotetica teoria mi serve per costruire un edificio dove mettere, o meglio immettere le differenze, gli stadi, talune stratificazioni della pratica del tradurre, vale a dire che la creazione di uno spazio speculativo sulla riflessione teorica è, può essere utile, ma non è il «come si traduce»¹⁶⁹. (Ghignoli 2016: 790).

La traductología es, por lo tanto, una continua reflexión sobre el arte de traducir que nos propone multitud de ejemplos sobre técnicas, decisiones correctas e incorrectas, que nos muestra las opciones que quedaron descartadas y las que al final triunfaron, las dudas, los desafíos; en definitiva, reflexiones críticas sobre la lengua en el proceso de creación y escritura del nuevo texto, escuchando al texto original y a la vez marcando una distancia con el mismo. En muchas ocasiones, las teorías de la traducción más interesantes las encontramos en los prólogos de los traductores que inician cualquier

¹⁶⁹ «La teoría de la traducción no es otra cosa que una representación de la traducción; quizás no existe ninguna teoría sobre el hecho de traducir, nunca ha existido, solo algunas especulaciones lingüísticas son posibles [...] la única posibilidad es volver a una filosofía de la traducción, re-crearla, constituir una reflexión sobre el lenguaje en su transición a traducción. Una hipotética teoría me sirve para construir un edificio en el que meter, o mejor, introducir las diferencias, los estadios, cada estratificación de la práctica de la traducción, es decir, la creación de un espacio especulativo sobre la reflexión teórica es, puede ser útil, pero no es el “cómo se traduce”».

libro traducido, pues en ellas encontramos todo lo que mencionábamos anteriormente y constituyen el testimonio más sincero que puede escribir un traductor.

Una de las primeras tareas que debía desarrollar la traductología fue, según Berman, una reconstrucción de la historia de la traducción hasta nuestros días:

La primera tarea de una teoría moderna de la traducción es reconstruir la historia de la traducción, pues a la modernidad no le corresponde volver al pasado, sino llevar a cabo un esfuerzo retrospectivo que suponga una toma de conciencia propia. (Berman 1984/2003: 16).

Para poder llegar a esta toma de conciencia de la que habla Berman en lo que se refiere a la historia de la traducción en la propia lengua, es necesario realizar un profundo estudio de diferentes factores a lo largo del tiempo, tal como afirma Ruiz Casanova:

La historia de la traducción de una lengua [...] precisa, para su estudio cabal, un profundo conocimiento de la literatura y la lengua propias, como requisito previo. Se necesita conocer bien la literatura de recepción, tener una visión panorámica de la historia y entender los procesos estéticos (y de política estética) en que está implicada la cultura escrita, cuáles son las tendencias, los lenguajes, las direcciones que siguen sus autores, sus lecturas, sus poéticas. (2017: 39-40).

Por otro lado, debido al carácter interdisciplinar de la traducción, también la traductología llevará consigo multitud de enfoques diferentes adoptados por cada uno de los teóricos, siendo el enfoque pragmático y el semiótico los que más nos interesan para nuestro estudio.

2.2. TRADUCIR LA CULTURA

Behind the words there are powerful cultures that must not be ignored¹⁷⁰.

Eugene Nida (2009: 32)

2.2.1. Lengua y cultura

Los conceptos de lengua y cultura están intrínsecamente ligados, hasta el punto de que, según Brown (2000: 177) «one can not separate the two without losing the significance of either language and culture¹⁷¹». Como explica Kramsch (1998: 2), la lengua es el medio principal mediante el cual llevamos a cabo nuestra vida social a través de contextos comunicativos. Con las palabras, expresamos tanto experiencias comunes y cotidianas como ideas y creencias:

Dietro le parole si affaccia una visione delle cose, una filosofia, un credo religioso, un punto di vista, insomma una cultura, intesa come insieme delle conoscenze, delle credenze, del costume e di qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro di una società¹⁷². (Beccaria 2007: 182).

Las palabras son el reflejo de lo que pensamos, por lo tanto, la lengua expresa una realidad cultural. Sin embargo, los miembros de una comunidad no solo expresan la propia experiencia, sino que crean experiencia a través del lenguaje, es decir, mediante las diferentes formas de comunicación como una conversación cara a cara o telefónica, mediante el tono o los gestos, la lengua crea unos códigos que son comprensibles para un grupo social, por lo la lengua encarna una realidad cultural. Por otro lado, ya que el lenguaje está constituido por un conjunto de signos que tienen un valor cultural, los hablantes de una lengua ven en ella un símbolo de su identidad social, de manera que lengua también simboliza la realidad cultural (Kramsch 1998: 3).

El acto comunicativo se desarrolla dentro de un contexto sociocultural en el que un conjunto de individuos comparten una serie de valores, creencias, costumbres, tradiciones, bienes materiales y artísticos y también una lengua. Cada conjunto de individuos con las anteriores características difiere, en mayor o en menor medida, con

¹⁷⁰ «Detrás de las palabras hay poderosas culturas que no pueden ser ignoradas.»

¹⁷¹ «Una no puede separarse de la otra sin que se pierda el significado de lengua y cultura»

¹⁷² «Detrás de las palabras se asoma una visión de las cosas, una filosofía, un credo religioso, un punto de vista, en fin, una cultura, entendida como un conjunto de los conocimientos, de las creencias, de las costumbres y de cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad.»

respecto a otros grupos, presentando una serie de diferencias culturales que, asimismo, pueden estar presentes dentro de un mismo grupo, por lo que se podría hablar de culturas diferentes dentro de una misma cultura que las engloba:

Una cultura se define como un conjunto etnográfico dotado de variaciones significativas por respecto a otros conjuntos similares. Pronto, sin embargo, se tropieza con la dificultad de que un mismo grupo localizado geográfica e históricamente pertenece, de hecho, a distintos sistemas de cultura [...] Pues bien, la delimitación del área a la que se aplicará el término «cultura» dependerá del tipo de investigación que se vaya a realizar. (Gómez García 1981: 38).

Pensemos en las diferencias culturales que encontramos dentro de lugares geográficamente delimitados, como podrían ser países como España e Italia que presentan una cultura reconocible en la que se engloba la sociedad, pero en los que a la vez encontramos manifestaciones culturales muy diferentes en lo que se refiere a tradiciones, hábitos y costumbres según la zona en la que crecen y viven los individuos, por ejemplo entre el norte y el sur de ambos países¹⁷³.

Indudablemente, la sociedad en la que nace y crece el individuo será determinante en la formación de su carácter y en su forma de ver la realidad, no solo la de su propio ambiente cultural, sino también el resto:

El hombre, en efecto, nace en una sociedad o contorno formado por otros seres humanos, y una sociedad es, por lo pronto, un elemento de gestos y palabras en medio de las cuales se haya sumergido. No es arbitrario llamarlo «elemento» porque posee buen derecho a ser adjuntado a los cuatro tradicionales. Pues bien, todos los demás «mundos» que pueda haber, desde el físico hasta el de los Dioses, son descubiertos por el hombre mirándolos al trasluz de un enrejado de gestos y palabras humanos. (Ortega y Gasset 1950: 7-8).

¹⁷³Es necesario recordar aquí que los conceptos de cultura e identidad en Europa, por lo general, se relacionan con el país y la lengua, tal como nos recuerda Kramsch (1998: 68): «European identities have traditionally been built much more around language and national citizenship, and around folk models of ‘one nation = one language’ than around ethnicity or race». (Las identidades europeas se han construido tradicionalmente mucho más alrededor de la lengua y la nacionalidad y del modelo folclórico de «una nación = una lengua», en vez de alrededor de la etnia o la raza).

2.2.2. Traducir al «otro»

Esta idea se puede relacionar fácilmente con la visión hermenéutica de la traducción y del traductor como lector e intérprete, que ve el resto del mundo con los ojos de su propia cultura procurando que esto no se convierta en un impedimento para entender «al otro» y trasladar su punto de vista, sino que pueda crear una experiencia de unión, un espacio de encuentro entre ambas culturas aun sintiendo la extrañeza de lo que no se siente como propio:

El surgimiento en el acto de traducción de dos recortes diferentes del mundo, de dos mundos que nunca coinciden del todo, crea un tipo de experiencia que no sólo es de poder, es también de extrañeza. [...] La extrañeza es aquí una experiencia cultural, es la experiencia de una cultura «otra». (Gamonedá 2008: 60).

Los textos literarios que un traductor debe trasladar no están compuestos solamente por elementos sintácticos o lingüísticos. Además, la mayoría de las veces que nos enfrentamos a un texto de este tipo, la destreza en el dominio de ambas lenguas, así como recursos útiles como los diccionarios, no son suficientes para reproducir el nuevo texto. De hecho, Doce (2013: 17, 18) afirma que los diccionarios son los recursos más prescindibles al traducir, ya que de nada sirven los sinónimos y las equivalencias léxicas sin «la búsqueda fundamental de una lengua personal capaz de generar la traducción desde dentro de nuestro propio idioma». En muchas ocasiones, es esencial acercarse a las palabras y, como sostiene Ghignoli (2017: 203), tomar por igual consideración su significante y su significado, ya que estas pueden presentar un alto contenido tanto estético como cultural.

Al detenernos a analizar los contenidos y acepciones más profundos de las palabras, nos damos cuenta de que, tal como afirma Vidal Claramonte (2009: 51), «la equivalencia absoluta es imposible en traducción», ya que esta, entendida como la búsqueda de un sinónimo, resulta pobre, pues encontrar algo en la lengua meta que presente exactamente el mismo valor que el conjunto de palabras a trasladar es imposible. Como explican Eco y Nergaard:

Interpretative semiotics has challenged the notion of code (defined in terms of linguistic competence as catalogued in a dictionary format) and criticized it as limited by the idea of equivalence as synonymy [...]. The process of unlimited semiosis postulated by Pierce suggests that our linguistic competence is best explained within the format of an

encyclopaedia rather than a dictionary. In other words, it is best seen as a type of competence which provides instructions on how to interpret (and even translate) a given term according to the sense it acquires in a particular context and/or situation of production and reception, according to intertextual situations¹⁷⁴. (1998: 221).

Esta visión enciclopédica de las palabras encaja perfectamente en el proceso de traducción, ya que «cada palabra siempre evoca, siempre trae consigo ruidos, que son diferentes según quién pronuncie, escriba o traduzca esa palabra» (Vidal Claramonte 2013: 32), por lo que nuestra concepción del texto meta deberá llevar consigo un acercamiento de carácter abierto a las palabras y al contexto en el que se enmarcan para poder trasladarlo de manera adecuada a la nueva lengua y cultura a las que está destinado, teniendo siempre en cuenta el proceso hermenéutico por el que pasa el traductor, que recordamos aquí, es lector e intérprete crítico del texto original: «lo más apasionante es conseguir reescribir los ruidos y las impurezas que trae consigo el texto, [...] pero a sabiendas que siempre será *mi* ruido, y conscientes de hasta dónde se puede llegar como traductores» (Vidal Claramonte 2013: 33).

Fernández-Miranda-Nida (2013: 79) nos recuerda que «el significado de las palabras nunca permanece inalterable, sino que se desplaza continuamente en una u otra dirección bajo la presión de uno u otro factor cultural», por lo que el traductor deberá estar muy atento al contexto cultural en el que se encuentran las palabras para poder decodificar el significado completo del mensaje, su emotividad y su estilo, y así poder transportarlo a la lengua meta bajo un nuevo código, que deberá ser lo más acorde posible al código original, teniendo siempre en cuenta ciertos límites, los nuestros como traductores y los de la propia lengua:

Se il significato di un termine è tutto quello che si può inferire dalla piena comprensione del termine, ecco che in lingue diverse termini apparentemente sinonimi permettono o meno di elaborare le stesse inferenze. [...] Tradurre significa sempre «limare via» alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo, non si dice mai la stessa cosa. L'interpretazione che precede ogni

¹⁷⁴ «La semiótica interpretativa ha desafiado la noción de código (definida en términos de competencia lingüística como aquella catalogada en formato de diccionario) considerándola limitada debido a la idea de equivalencia como sinonimia [...]. El proceso de semiosis ilimitada postulado por Pierce sugiere que nuestra competencia lingüística se explica mejor dentro del formato de una enciclopedia en lugar de un diccionario. En otras palabras, es mejor verlo como un tipo de competencia que proporciona instrucciones sobre cómo interpretar (e incluso traducir) un término dado de acuerdo con el sentido que adquiere en un contexto particular y /o situación de producción y recepción, de acuerdo con las situaciones intertextuales.»

traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via¹⁷⁵ (Eco 2003: 93, 94).

Traducir es una negociación en la que tendremos que valorar qué aspectos prevalecen y cuáles no al elegir un término y no otro, tratando de ser acordes al sentido del original y a la cultura a la que va destinado el mensaje, teniendo en cuenta que habrá ciertos aspectos del mensaje original que se perderán en favor de otros, siempre y cuando no se pierda el sentido esencial del mensaje. En palabras de Vidal Claramonte (2008: 75):

Traducir es reflexionar sobre cómo viaja el significado; es hablar desde nuestras palabras en otras palabras con el fin de liberar todas las posibilidades del signo para pensar lo mismo de otra manera, respetando la diferencia y la dimensión de la otredad, respetando la equivalencia pero sabiendo, al mismo tiempo, que es imposible, que siempre quedará algo fuera, oculto.

Ese «algo» que queda fuera u oculto, recibe el nombre de «residuo», un elemento que permanece sin descodificar. Como explica Diadori (2018: 84):

Le lingue si differenziano non solo perché usano parole diverse, ma perché categorizzano la realtà in modo diverso e tuttavia è possibile sempre la traduzione perché, come afferma Jakobson (1959), ogni esperienza conoscitiva può essere espressa e classificata in qualsiasi lingua esistente, si tratta solo di cercare l'«equivalenza nella differenza» a livello lessicale, sintattico, semantico, pragmatico e funzionale. I residui possono accumularsi nei passaggi che separano la fase di elaborazione di un testo e la sua ricezione da parte dei destinatari in un'altra lingua/cultura: può trattarsi di una interpretazione parziale del traduttore, di una sua parziale riverbalizzazione e/o di una parziale comprensione del testo tradotto da parte dei nuovi destinatari¹⁷⁶.

¹⁷⁵ «Si el significado de un término es todo lo que se puede inferir de la plena comprensión del término, de ahí que en lenguas diferentes, términos aparentemente sinónimos permiten o no elaborar las mismas inferencias [...] Traducir significa siempre «limar» algunas de las consecuencias que el término original implicaba. En este sentido, traduciendo, no se dice nunca lo mismo. La interpretación que precede a cada traducción debe establecer cuántas y cuáles de las posibles consecuencias ilativas que el término sugiere pueden ser limadas.»

¹⁷⁶ «Las lenguas se diferencian no solo porque usan palabras diferentes, sino porque categorizan la realidad de manera diversa y, sin embargo, siempre es posible la traducción porque como afirma Jakobson (1959), cada experiencia cognoscitiva puede ser expresada y clasificada en cualquier lengua existente, se trata solo de buscar la “equivalencia en la diferencia” a nivel lexical, sintáctico, semántico, pragmático y funcional. Los residuos pueden acumularse en los pasajes que separan la fase de elaboración de un texto y su recepción por parte de los destinatarios de otra lengua/cultura: puede tratarse de una interpretación parcial del traductor, de su parcial reverbalización y/o de una comprensión parcial del texto traducido por parte de los nuevos destinatarios.»

La autora afirma que no existe ninguna traducción libre de residuos y que lo fundamental es encontrar ese aspecto dominante, esa característica principal que hay que mantener en el texto a toda costa.

Para Nida (1964), que presenta los dos tipos más comunes de equivalencia, formal y dinámica, es más importante que en la traducción puedan cambiar o queden fuera ciertos aspectos formales, pero que se mantenga esa relación dinámica entre el mensaje y los receptores, de manera que la traducción reproduzca el mismo efecto que el original para crear en los receptores de la cultura meta los mismos sentimientos que el texto original despertó en los receptores en lengua original. Con el concepto de equivalencia dinámica, la atención deja de recaer en el trasvase de lengua a lengua para pasar al trasvase de cultura a cultura. Es necesario, por lo tanto, reestructurar la forma, por ejemplo, cambiar el orden de la frase o sustituir un verbo por un sustantivo para hacer que el texto meta suene natural y que funcione a la lectura. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las expresiones idiomáticas, cuya traducción literal es poco frecuente, ya que al estar codificadas y tener su origen en la sabiduría popular, su traducción es posible encontrando otra expresión de sentido similar en la otra lengua o traduciendo solamente el significado y perdiéndose así otras connotaciones que derivan de la forma.

Gamoneda (2008: 60) nos recuerda que «dos lenguas son dos formas de pensar el mundo, dos maneras de recortar lo existente, la experiencia, las formas de afectividad, las formas de razonamiento». Normalmente, cuanto más diferentes son las lenguas entre sí, más diferencias culturales podremos encontrar en los diferentes contextos en las que estas se hablan. Sin embargo, no debemos confiarnos cuando tratamos con culturas que podrían considerarse similares, así como lo podrían ser las lenguas. Pensemos, simplemente, en la denominación común que tiene el cabezal de la ducha en español e italiano. Mientras que el término con el que se conoce en español es «la alcachofa de la ducha», en italiano se trata de «la cebolla de la ducha»¹⁷⁷. Lo que para un español es una alcachofa, para un italiano es, sin embargo, una cebolla, por lo que se trataría de diferentes maneras de ver la realidad pertenecientes a dos mundos que son, a primera vista, semejantes, pero que también revelan diferencias profundas en lo que se refiere a la concepción del mundo a través, por ejemplo, de las denominaciones de los objetos. Esto se explica gracias a filósofos del Romanticismo alemán como Humboldt, que

¹⁷⁷ En italiano: *cipolla della doccia*.

defendía la imposibilidad de desligar los conceptos de lengua y cultura, alegando que grupos de personas diferentes entre sí, deben hablar de forma diferente precisamente porque su forma de pensar también lo es, en parte porque su lengua les ofrece maneras distintas de expresar el mundo que les rodea, también diverso (Kramsch 1998: 11).

El anterior es uno de los casos en los que, lógicamente, la forma tiene que cambiar al trasladar el término, ya que si mantuviésemos «la cebolla de la ducha», en una traducción del italiano al español, los receptores advertirían la extrañeza de la expresión al no tener sentido en la lengua meta. Sin embargo, la mayoría de las veces, la toma de decisiones respecto al elemento cultural no resultan tan sencillas y pueden constituir un gran desafío para el traductor, ya que como explica Mailhac (1996: 133-134):

by cultural reference we mean any reference to a cultural entity which, due to its distance from the target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem¹⁷⁸.

Se trata, principalmente, de un problema de subjetividad que se genera a causa de la interpretación que hacemos de las referencias culturales del *otro*, por lo que, al constituir una tarea tan relativa, nunca se podrá hablar de técnicas fijas para trasladar ciertos conceptos, sino que el traductor deberá elegir la más adecuada según diferentes criterios, por ejemplo, el tipo de elemento cultural.

2.2.3. Tipos de referencias culturales

La clasificación de las referencias culturales más interesante y acorde a nuestro estudio es la que nos propone Ranzato (2016: 64-65), basada principalmente en la relación entre las referencias que encontramos en el texto de origen con la cultura meta, asumiendo el punto de vista de los receptores del texto meta:

Real-world references:

- Source culture references
- Intercultural references
- Third culture references

¹⁷⁸ «Por referencia cultural entendemos cualquier referencia a una entidad cultural que, debido a la distancia respecto a la cultura meta, se caracteriza por un grado suficiente de opacidad como para que constituya un problema para el lector meta.»

- Target culture references

Intertextual references:

- Overt intertextual allusions
- Covert intertextual allusions
- Intertextual macroallusions

All of the above can be:

- Verbal or non verbal cultural references
- Synchronous or asynchronous cultural references¹⁷⁹

La autora puntualiza que en esta división general, las referencias intertextuales también pueden formar parte de referencias del mundo real y pueden pertenecer al mismo tiempo a la cultura de origen, a otra tercera cultura o a la cultura meta. Sin embargo, lo que se pretende resaltar con esta división es la naturaleza universal y el estatus atemporal de las referencias intertextuales, que pueden ir desde trabajos artísticos y literatura hasta referencias de la cultura popular (Ranzato 2016: 65). A pesar de que la división de Ranzato está dirigida al mundo del doblaje en televisión, creemos que se puede trasladar también al mundo del espectáculo teatral, en el que el público tiene una importancia fundamental. A continuación, definiremos cada una de ellas (2016: 65-75).

2.2.3.1. Referencias a la cultura de origen

Son aquellas que pertenecen a la cultura original a pesar de que, en algunas ocasiones, puedan traspasar los límites de la propia cultura. Otras, en cambio, son reconocibles solamente por los miembros pertenecientes a un determinado grupo cultural y no son identificables más allá. Pueden ser referencias históricas, políticas, sociales así como personajes, marcas o lugares relacionados con una cultura. Pongamos diferentes ejemplos. Pensemos en el que fue Primer ministro de Italia, Silvio Berlusconi. A pesar de que pertenece a una cultura determinada, en este caso la italiana,

¹⁷⁹ «Referencias al mundo real: referencias a la cultura de origen, referencias interculturales, referencias a una tercera cultura, referencias a la cultura de destino. Referencias intertextuales: alusiones intertextuales abiertas, alusiones intertextuales encubiertas, macroalusiones intertextuales. Todas ellas pueden ser: Referencias culturales verbales o no verbales o referencias culturales sincrónicas o asincrónicas.»

es conocido en un ámbito que traspasa las fronteras del país. La idea general que el público puede hacerse del ex presidente italiano está muy vinculada a los escándalos en los que se ha visto implicado, y esto ocurre tanto en el público italiano como ante otro perteneciente a un grupo cultural diferente del italiano. Sin embargo, otras referencias culturales específicas de la cultura de origen pueden despertar ideas diferentes en los miembros de otra cultura. Pensemos en Roma, la capital italiana. Es muy posible que fuera de las fronteras del país se la asocie simplemente con la belleza, por ser protagonista de tantas películas, por ser un museo *all'aperto* y una de las ciudades más visitadas del mundo; mientras que en el propio mundo cultural, a parte de la belleza que siempre va a conllevar, puede ser asociada a los problemas de corrupción en la que se ha visto implicada en los últimos años.

En fin, los ejemplos posibles son muy variados y resultan difíciles de categorizar si se parte de la idea de que todo puede constituir un elemento cultural, empezando por el lenguaje. Como explica Ranzato:

cultural echoes and associations are not objective enough parameters to define a category. SC references are thus terms which are strictly embedded in the SC, and however well-known in the TC, they do not have a direct, probable, objective bond with the TC, something concrete which is not merely connections and associations that some members of the TA, however many they may be, can make thanks to their personal knowledge of the SC¹⁸⁰. (2016: 65-66).

2.2.3.2. Referencias interculturales

Son aquellas que forjan un diálogo entre la cultura de origen y la cultura de destino. Esta relación puede medirse no solo en términos de popularidad o asociaciones, sino en hechos. Ranzato nos pone el ejemplo de algún cantante de la cultura de origen que haya vendido un número considerable de discos en la cultura meta o de la empresa McDonald's, que estimula en el público meta una serie de asociaciones que no solo tienen que ver con su lugar de origen, Estados Unidos, sino que se puede trasladar a cualquier

¹⁸⁰ «Los ecos culturales y las asociaciones no son parámetros lo suficientemente objetivos como para definir una categoría. Las referencias del texto de origen son, por lo tanto, términos que están estrictamente incluidos en la cultura original y, por muy conocidos que sean en la cultura meta, no tienen un vínculo objetivo, comprobable y directo con ella, algo concreto que no sea simplemente conexiones y asociaciones que algunos miembros de los destinatarios del texto meta, por muchos que sean, puedan hacer gracias a su conocimientos personales de la cultura original.»

ciudad italiana. Se trata, entonces, de referencias que han sido absorbidas, en mayor o en menor grado, por la cultura meta, que de alguna manera las convierte en propias. Es inevitable pensar que algunas referencias puedan formar parte tanto del grupo anterior como del que ahora tratamos, pero el hecho de que existan dos clasificaciones hace que el traductor se detenga más a analizar la referencia desde el punto de vista del público meta y con ello pueda elegir la forma de traducción más adecuada, centrándose en hechos más objetivos.

2.2.3.3. Referencias a una tercera cultura

Son aquellas que no pertenecen ni a la cultura origen ni a la meta. Se basan en el grado de familiaridad que presentan respecto a la cultura original y el que presentan con la cultura meta, pudiendo ser diferente. Esto las hace muy interesantes, pues aquí entrarían en juego, por ejemplo, los estereotipos y las ideas preconcebidas que la cultura origen y la meta tienen de una tercera cultura, así como comidas, fiestas u otro tipo de elementos que pueden ser familiares para la cultura de origen, pero no para la meta.

2.2.3.4. Referencias a la cultura meta

Se trata de las referencias que encontramos de la misma cultura a la que tenemos que traducir el texto. Se consideran exóticas para la cultura de origen, pero no lo son para la cultura meta, ya que pertenecen a esta, por lo que el traductor tiene que tener muy en cuenta el efecto que se quiere conseguir con la referencia.

2.2.3.5. Alusiones intertextuales abiertas

Estas alusiones tienen una naturaleza diferente a las anteriores porque no establecen una unión con un elemento cultural de la realidad como tal, sino que presentan una conexión intertextual con elementos provenientes de la ficción o del mundo literario. Algunos ejemplos podrían ser una canción, la *Mona Lisa* de Leonardo o *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Normalmente se presentan en forma de referencias explícitas

citadas en el texto, por lo que la dificultad recae en cómo traducir la cita o el título sin perder parte del significado o el humor que conllevaba en el texto original.

2.2.3.6. Alusiones intertextuales encubiertas

Se trata de citas o alusiones a otras formas de textos que están implícitas en el texto original, por lo que la dificultad principal para el traductor consiste en advertirlas e identificarlas. Pensemos, por ejemplo, en algunas de las novelas del escritor español Javier Marías¹⁸¹, las cuales contienen referencias literarias de la obra de William Shakespeare, así como las de Enrique Vila Matas¹⁸², cuya obra se caracteriza principalmente por una densa red de citas explícitas, referencias y alusiones de textos, no solo de Shakespeare, sino también de Marcel Duchamp o incluso Bob Dylan. Una vez identificada la referencia, el traductor deberá proceder a traducirla de la manera más adecuada. Si la alusión original no va a ser comprendida por el público meta, deberá sustituirla por una que pueda provocar el mismo efecto y que sí sea comprendida, especialmente si con la alusión original se creaba una situación de humor.

2.2.3.7. Macroalusiones intertextuales

Son aquellas cuyo conjunto reenvía a otro texto, jugando con la familiaridad de la cultura de origen con el texto aludido. Por ejemplo, pensemos en la historia de Walt Disney *El rey león*, de la cual es fácil deducir que está basada en *Hamlet* de Shakespeare. Se pueden encontrar tanto implícitas como explícitas, pero lo más normal es que aparezcan de forma implícita, sobre todo a modo de parodia, como ocurre en tantos capítulos de la serie *Los Simpsons* en los que la famosa familia traslada sus aventuras a algún cuento o novela fácilmente identificable, como cuando Bart y Nelson personifican a Tom Sawyer y Huckelberry Finn.

¹⁸¹Por ejemplo, el título de la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) es una referencia encubierta a *Ricardo III* de Shakespeare, una frase que se repite con frecuencia a lo largo de la Escena III del Acto V: «Tomorrow in the battle think on me» (Marías 1994/2010: 423).

¹⁸²Sobre la traducción de algunas de las novelas de Enrique Vila Matas al español: «Tradurre Enrique Vila Matas: intertestualità, esplorazione di nuovi generi e di altre espressioni artistiche» de E. Liverani (2017).

2.2.3.8. Referencias culturales no verbales

Estas referencias pueden ser visuales o acústicas, y en ella debemos incluir los gestos y los acentos. A menudo es posible que conformen un chiste, por lo que el efecto sonoro o visual debe trasladarse al texto meta junto con los aspectos lingüísticos.

2.2.3.9. Referencias sincrónicas y asincrónicas

Muchas de las referencias que hemos visto anteriormente pueden pertenecer a una época determinada y es posible que no hayan perdurado en el tiempo. Por ejemplo, en *Morte accidentale di un anarchico* encontraremos muchas referencias a objetos típicos de los años setenta y también a sucesos y personajes. Bajo el punto de vista de alguna parte del público del texto de origen, estos elementos resultarán asincrónicos, sin embargo, para otros constituirán un recuerdo, pues se encuentran más cercanos a la época en la que se encuadran los elementos culturales. El viaje de estos elementos a la cultura meta puede ser chocante para el público, que los considerará exóticos, ya que si una parte de los espectadores de la cultura original no los conoce, es posible que el nuevo público al que va destinado la traducción no haya oído hablar de ellos antes.

2.2.3. Sobre estrategias de traducción

La existencia de elementos culturales en el texto de origen obliga al traductor a reflexionar sobre cómo trasladarlos (o no) al texto meta. Para ello, Venuti (1998: 240) nos propone las dos técnicas de traducción más comunes en estos casos: la extranjerización y la domesticación, o lo que es lo mismo, la orientación de la traducción hacia la cultura de partida o hacia la cultura de llegada. Evidentemente, la elección de una estrategia u otra tendrá que ver, en primer lugar, con el tipo de texto que se está traduciendo, pues las elecciones serán diversas si el texto a traducir es poesía, teatro o novela; en segundo lugar, con el tipo de elemento cultural a traducir que puede ir desde el nombre de una ciudad o una calle, de un personaje, un chiste o una referencia de cualquier tipo, entre otros; y en tercer lugar, dependiendo del contexto en el que se enmarca el texto, el objetivo del autor y del propio mensaje de la obra. Teniendo en cuenta todos estos factores y circunstancias, es lógico pensar que en la traducción de un

mismo texto se combinen ambas estrategias, aunque por lo general una pueda dominar sobre la otra. Como explica Martínez Sierra (2006: 220), es posible entender su uso como «los extremos de un continuo, y no tanto como dos términos frontalmente opuestos»

Venuti cree que, para saber si una traducción sigue una tendencia domesticadora o extranjerizante, es necesario «a detailed reconstruction of the cultural formation in which the translation is produced and consumed; what is domestic or foreign can be defined only with reference to the changing hierarchy of values in the target-language culture¹⁸³» (1998: 243). La propuesta de Venuti parte de la idea de la invisibilidad del traductor, respaldada por las estrategias domesticadoras y la búsqueda de una equivalencia dinámica que naturaliza las traducciones, creando en los receptores la ilusión de que están leyendo una obra original en vez de una traducción. Para el traductor americano, esta tendencia tiene un efecto negativo, ya que incorporando términos y expresiones de la lengua de llegada, se pierde la oportunidad de enriquecer la propia lengua con otros términos y expresiones de la lengua original, a la vez que se produce una pérdida de información e incluso una alteración del sentido original del texto. Sin embargo, mediante técnicas extranjerizantes, cree que es más fácil promover la diversidad cultural, aun cuando las traducciones sean menos fluidas o abruptas, pues le interesa que la figura del traductor no sea invisible, sino que el lector perciba que se trata de una traducción llevada a cabo por una o varias personas a lo largo de un proceso complejo (1995/2004: 483-485).

Es importante recalcar que el uso de una técnica u otra dependerá de muchos factores, por lo que ambas son válidas y útiles, siempre y cuando su uso sea crítico, justificado y acorde con el texto a traducir. Cualquier traducción que plasme el estilo del original, su mensaje esencial y el objetivo de su autor, sea cual sea la técnica que siga, estará cumpliendo con una función cultural:

Si la traducción sirve para revelar lo diferente o lo igual que encierra *lo otro*, está cumpliendo con una función cultural, ya que permite conocer más allá del marco cultural o lingüístico propios, en los que estamos inscritos y se desarrolla nuestra vida doméstica. [...] La traducción cumple una serie de funciones que son, en síntesis,

¹⁸³ «Una reconstrucción detallada de la formación cultural en la que se produce y consume la traducción; lo que es nacional o extranjero se puede definir solo con referencia a la jerarquía cambiante de los valores en la cultura del lengua de destino.»

puramente comunicativas: sirve de bisagra o puente entre la obra original y sus nuevos lectores de otra lengua, permite la transmisión de aquello que la obra contiene; difunde, pues, ideas, estéticas, conceptos o informaciones, puesto que se erige en elemento fundamental para entender la existencia de una tradición histórica y todas las variables —coyunturales o decisivas— que conforman su desarrollo (Ruiz Casanova 2000: 30).

Como nos recuerda Ghignoli (2013b: 1136), «toda traducción plantea una situación de cercanía y lejanía con la cultura, cada obra tiene en sí muchas más significaciones de las que en principio podríamos sospechar», y el trabajo del traductor es descubrirlas en la medida de lo posible, descubrir lo que está oculto, entender lo que le es ajeno, en definitiva, tiene que saber escuchar al *otro* y plasmar esa revelación mediante la escritura.

2.2.4. Traducir el humor

Resulta complicado dar una única y absoluta definición del término «humor», ya que como indica Pirandello en su ya citado ensayo: «sfugge alla scienza, perché gli elementi caratteristici e costanti di esso sono in piccolo numero e soprattutto negativi, laddove gli elementi variabili sono in numero indeterminato¹⁸⁴» (1908/1992: 6). También Freud (1905/1976: 149) reflexiona sobre el valor positivo de la risa, centrándose en la función liberadora que tienen los chistes y analizándolos según los objetivos que estos persiguen. Distingue diferentes tipos, entre ellos los tendenciosos, que son con los que se puede criticar a las personas que ocupan cargos importantes en la sociedad, es decir, tienen un carácter subversivo, de denuncia. A pesar de las distinciones que establece, el padre del psicoanálisis se disculpa en el último capítulo de su estudio por no saber o no estar preparado para hacer una aportación decisiva al estudio de lo humorístico y es que, mientras que la risa está reconocida como algo innato de todo ser humano, el sentido del humor dependerá siempre de la cultura y del tiempo, factores que provocan características muy variadas en la concepción del humor que cada sociedad presenta en un momento determinado de su historia. Así lo cree también Eco (1983: 253), que sostiene que es más fácil emocionarse con una tragedia escrita en una época lejana en un momento también lejano del tiempo, que reír con una comedia, precisamente porque «il comico sembra legato al tempo, alla società,

¹⁸⁴ «Escapa de la ciencia porque sus elementos característicos y constantes se encuentran en pequeño número y sobre todo negativos, mientras que los elementos variables se encuentran en número indeterminado.»

all'antropologia culturale [...] Si fa fatica a trovar comico Aristofane, occorre più cultura per ridere su Rabelais di quanto ne occorra per piangere sulla morte di Orlando paladino¹⁸⁵.», mientras que las tragedias parecen despertar sentimientos más universales y comunes a todos los individuos independientemente de la época o la cultura en la que vivan.

Estos dos factores, tal y como afirman Miller y Boyle, juegan un papel muy importante en el desarrollo psicológico de los individuos:

Human development occurs in historically grounded social environments that are structured by cultural meanings and practices. Cultural meanings and practices themselves understood to be dependent on the subjectivity of communities of intentional agents. By affecting individual's understandings and intentions, cultural meanings and practices, in turn, are recognized to have a qualitative impact on the development of psychological phenomena¹⁸⁶ (2012: 507).

Aunque cada individuo desarrolle su personal sentido del humor, ya sea muy dado a la carcajada, con capacidad para reírse de sí mismo, optimista o lo contrario de todo lo anterior, seguirá una serie de principios comunes en lo relativo al humor, principios que están impuestos o consagrados en la sociedad y cultura en las que vive, es decir, considerará divertidos distintas formas de humor que forman parte de su entorno, de su actualidad, con los que está familiarizado él y todas las demás personas con las que se rodea:

Humour is arguably universal in that it is, and has always been, present in every culture. However, humour is set in a particular time and place context, and is highly determined by the cultural parameters of such context. Although humans can recognise humour and make it a part of their everyday life, the way people react to a given humorous bit will be determined by a number of learned or acquired social or cultural patterns¹⁸⁷ (Fuentes Luque 2010: 388).

¹⁸⁵ «Lo cómico parece ligado al tiempo, a la sociedad, a la antropología cultural [...] Cuesta trabajo encontrar cómico a Aristófanes, se necesita más cultura para reír con Rabelais de la necesaria para llorar con la muerte de Orlando Paladino.»

¹⁸⁶ «El desarrollo humano se produce en entornos sociales históricamente fundamentados que se estructuran en elementos y prácticas culturales. Se entiende que estos dependen de la subjetividad de cada comunidad y de sus agentes intencionales. Mediante la actuación que llevan a cabo en el conocimiento y en la voluntad del individuo, los elementos y las prácticas culturales producen un impacto cualitativo en el desarrollo de los fenómenos psicológicos.»

¹⁸⁷ «Indudablemente, el humor es universal, y siempre ha estado presente en todas las culturas. Sin embargo, se encuentra determinado por un contexto de tiempo y de lugar, y por tanto, definido por los

Todos los factores de los que depende el humor nos hacen pensar que se trata, en palabras de Diadori (2018: 251), de un «codice criptico il cui accesso sembra riservato solo a coloro che fanno parte di una ristretta cerchia di persone accomunate [...] dalle stesse convenzioni, dagli stessi impliciti, dagli stessi tabù¹⁸⁸», es decir, el humor es un elemento cultural. Por ello, podemos considerar todo un reto el mero hecho de entender por qué ríe el otro, aunque lo más complicado será traducirlo a otra lengua y cultura diferentes:

Tradurre l'umorismo è ancora un'altra storia: significa mettere in comunicazione due universi di comicità (quello dell'emittente/autore e quello del nuovo utente/lettore/ascoltatore «modello»), spesso profondamente divisi su ciò che stimola al riso, al sorriso, all'ironia, al sarcasmo¹⁸⁹ (Diadori 2018: 251, 252).

El humor forma parte del estilo de una obra y si este no aparece reflejado en la traducción, todo el resto del trabajo —incluyendo investigaciones literarias sobre la vida del autor y su obra— es inútil si el traductor no puede entender el estilo del original y plasmarlo en su traducción. Como nos recuerda Chiaro (2010: 21):

the translator needs to recognize the humorous quality of the text. There is no need to appreciate it, but to identify it as such is indispensable to a professional translator. And whatever the quintessential element in the text which render it humorous may be, what the translator needs to do is adapt, recreate or invent a trigger that aims to produce a similar emotion of exhilaration in the recipient which is created by the recognition of humour¹⁹⁰.

Para poder plasmar el humor es conveniente identificar, en la medida de lo posible, en qué forma se presenta en el texto y, seguidamente, poder traducirlo optando por una técnica u otra. Muchos estudiosos consideran que el chiste es la forma principal mediante la cual se presenta el humor, pero en realidad, como explica Chiaro (2010:

parámetros culturales de ese contexto. Aunque los seres humanos puedan reconocer el humor y hacerlo formar parte de su vida diaria, la forma en la que la gente reaccionará ante este, estará determinada por una serie de patrones sociales y culturales, aprendidos o adquiridos.»

¹⁸⁸ «Código críptico cuyo acceso parece reservado solo a aquellos que forman parte de un restringido grupo de personas que comparten las mismas convenciones, los mismos implícitos, los mismos tabúes.»

¹⁸⁹ «Traducir el humor es otra historia: significa comunicar dos universos de comicidad (el del emite/autor y el del nuevo usuario/lector/receptor “modelo”), a menudo profundamente divididos sobre lo que estimula la risa, la sonrisa, la ironía, el sarcasmo.»

¹⁹⁰ «El traductor debe reconocer la calidad humorística del texto. No hay necesidad de apreciarlo, pero identificarlo como tal es indispensable para un traductor profesional. Y cualquiera que sea el elemento esencial en el texto que lo hace humorístico, lo que debe hacer el traductor es adaptar, recrear o inventar un desencadenante que tenga como objetivo producir una emoción similar de euforia en el receptor la cual se crea mediante el reconocimiento del humor.»

14), es solamente una pequeña fracción entre muchísimas más posibilidades, como por ejemplo, las *jab lines*, un término acuñado por Attardo (2001), con el que se designa a aquellos elementos humorísticos que están completamente integrados en el texto de tal manera que no interrumpen el flujo narrativo, lo que contrasta con los chistes, en los que el golpe de humor, que tiende a ocurrir al final, puede llegar a interrumpir la fluidez del texto.

Ritchie (2010: 34) afirma que existen dos grandes clases de humor. Por un lado, el referencial o conceptual, que es aquel que usa el lenguaje para transmitir un mensaje que es en sí la fuente de humor, por ejemplo una historia o situación divertida, sin tener en cuenta el medio por el que ha sido transmitido. Por otro lado, el humor verbal, es aquel que recae en el lenguaje particular que se ha usado para ser transmitido y puede estar caracterizado por palabras que suenan de forma parecida u oraciones ambiguas. Ritchie (2010: 35) cita también a Norrick (2004), el cual propone otro tipo de humor, el no verbal, que se basa en aquellos recursos que no se pueden plasmar completamente por el medio escrito, tales como el tono de voz o los gestos.

Aunque estas divisiones o clasificaciones del humor que diversos estudiosos han hecho puedan ser útiles para la elección de una técnica u otra en el momento de traducir, creemos que estas delimitaciones no pueden ser tan claras y fijas como para aplicarse de manera general ante cualquier fragmento o texto humorístico. Al fin y al cabo, como decíamos anteriormente, el humor es muy variable, es un elemento cultural y los factores que lo crean son muchos y de naturaleza diversa, por lo que creemos que, en realidad, el humor puede ser al mismo tiempo verbal, no verbal y conceptual, ya que un mensaje puede resultar humorístico no sólo por lo que se está contando en sí, sino por cómo se está contando, utilizando recursos lingüísticos que hacen la historia más divertida y también recursos extralingüísticos, como pueden ser los gestos o el tono con el que se está contando la historia.

Suls (1983) propone tres tipos de situaciones que tienen un efecto humorístico: el que depende del comportamiento o conocimiento universal, el que se crea gracias a un elemento característico de una determinada cultura o ámbito social; y el que surge a través del lenguaje, por ejemplo mediante juegos de palabras. En realidad, también pueden aparecer mezclados. Pensemos en cualquier chiste que mediante un juego de palabras haga referencia a un personaje conocido, ya sea a nivel mundial como a nivel

más reducido. Esto nos lleva a suponer que también existe una escala de dificultad para traducirlos, ya que los componentes del fragmento humorístico pueden ser varios: podría contener solamente factores situacionales, o también podrían entrar en juego elementos lingüísticos determinantes en la comprensión del chiste, o que este dependiese de elementos culturales característicos de un grupo específico de personas. De igual manera, podrían darse todos los casos a la vez, y que el texto humorístico estuviese caracterizado por varios elementos diferentes.

Por otro lado, Mateo (2010: 172) afirma que existe una tendencia general a pensar que el humor tiene mucho que ver con la contradicción de nuestros esquemas cognitivos, es decir, con la incongruencia:

there is general agreement that all types of humour involve some kind of contradiction between our expectations regarding linguistic, social, pragmatic or artistic behaviour and what actually occurs in the humorous text¹⁹¹.

Sin lugar a dudas, tanto los componentes como las formas en las que se presenta el humor son muy numerosos y, por ello, el estudio de estos fenómenos se convierte en una materia interdisciplinar. En traducción creemos que lo más importante es mantener la esencia del chiste del fragmento humorístico, evitando la omisión de esta. Es muy posible que algunos elementos que componen el chiste cambien o sean omitidos para que el texto meta funcione. Sin embargo, creemos que la omisión completa del chiste o de su parte esencial es una opción por la que el traductor no debería optar, ya que como explica Chiaro (2008: 582), el concepto de equivalencia dinámica será siempre una solución muy útil para trasladar esa esencia del fragmento humorístico al texto meta. Las estrategias más comunes que suele seguir un traductor para trasladar el humor verbal son, según Chiaro, la traducción literal del fragmento, la sustitución del fragmento humorístico original por otra forma humorística diferente en el texto meta, reemplazar el fragmento humorístico del texto original por una expresión idiomática del texto meta y, por último, ignorar totalmente la parte humorística, opción que puede constituir realmente una estrategia de traducción deliberada o un descuido en el reconocimiento del humor del texto original, que ha podido pasar desapercibido para el traductor (2010: 11, 12).

¹⁹¹ «Existe un acuerdo general en que todos los tipos de humor implican algún tipo de contradicción entre nuestras expectativas con respecto al comportamiento lingüístico, social, pragmático o artístico y lo que realmente ocurre en el texto humorístico.»

También Mateo (1995: 13) propone varias soluciones para evitar la omisión que están relacionadas con el efecto dinámico de la traducción: parte de la base de que la traducción debe dar prioridad al efecto que el chiste produce en el receptor, para lo que el traductor deberá concentrarse en la esencia del chiste, de tal manera que pueda mantener dicha esencia en el texto de destino, adaptándolo a sus propias normas. Una de las técnicas con las que se puede producir este efecto es la naturalización, con la que se evita eliminar las referencias culturales del texto original y los juegos de palabras, a base de que estos se cambien por otros propios de la cultura meta. Asimismo, esta técnica también supone el sacrificio de algunos elementos de la obra original debido a que no pueden reproducirse igual en la cultura meta, pero al menos, sí se transmiten las mismas sensaciones a los receptores del nuevo texto. En palabras de Chiaro (2010: 8, 9):

as far as the translation of verbal expressed humour is concerned, formal equivalence, namely the similarity of lexis and syntax in source and target versions, is frequently sacrificed for the sake of dynamic equivalence [...] In other words, as long as the target text serves the same function, the same *skopos* (Vermeer 1989) as the source text, and in the case of humour, that function would be to amuse the recipient, it is of little importance if the target text has to depart somewhat in formal terms from the original. Some feature of the ST is lost in exchange for gain in the TL¹⁹².

Cuando naturalizar no es posible, algunos traductores recurren a la técnica de compensación, que Hurtado Albir define como el hecho de «introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en que está situado en el texto original» (2001: 634).

¹⁹² «En lo que se refiere a la traducción del humor expresado verbalmente, la equivalencia formal, es decir, la similitud del léxico y la sintaxis en las versiones de origen y de destino, frecuentemente se sacrifica por el de equivalencia dinámica [...] En otras palabras, siempre y cuando el texto de destino cumpla la misma función, el mismo *skopos* (Vermeer 1989) que el texto original y si en el caso del humor esa función es entretener al destinatario, tiene poca importancia que el texto de destino se separe de alguna manera del original en términos de forma. Alguna característica del texto original se pierde a cambio de una ganancia en el texto meta.»

2.3. LA TRADUCCIÓN TEATRAL

Traducir teatro es reescribir antes de escribir, es entrar en el texto escrito a través de textos orales precedentes, y cada dramatización es juego de sombras, luces, colores, movimientos, gestos que entran en la mediación entre palabra, actor, espacio escénico, público, en fin, teatro (Ghignoli 2013a: 326).

2.3.1. El género teatral

El teatro, como ya lo definimos anteriormente, es el lugar para contemplar. El conjunto de imágenes que contemplamos en el teatro dan lugar a uno de los rasgos que hacen de este un género diferente, en palabras de Tessari: «non appartiene al *reale*, bensì deriva da una finzione [...] Questa finzione però, viene espressa [...] per *manifestare* qualcosa che non è percepibile nell'immediato svolgersi della vita vissuta¹⁹³» (1996: 11). Como dice Trancón (2006: 99), el teatro es una actividad en la que la ficción se convierte en realidad y viceversa mediante la *fusión*, formando un «todo inseparable»:

La realidad teatral se presenta como una sola realidad [...] Los creadores de esa realidad (los productores de la obra teatral: autor, director, actores...), realizan una actividad que, desde el punto de vista material, es igual a cualquier otra actividad, o sea, una actividad no dividida ni fragmentada en niveles de realidad distintos. Los receptores (espectadores), tampoco hacen una distinción entre realidad y ficción al percibir una obra teatral, al recibir el producto artístico que otros le ofrecen.

Al mismo tiempo, Trancón (2006: 100) nos habla de *separación*, pues tanto los creadores como los receptores saben que se trata de una realidad diferente a la cotidiana, una realidad comprensible si se la considera ficticia mediante el acuerdo previo que establecen los componentes del proceso comunicativo: «nada puede verse ni valorarse como si tuviera el mismo nivel de realidad que la realidad de fuera del teatro». Esto nos recuerda a la metáfora del teatro como «espejo de la vida»:

l'oggetto artificiato affinché in esso possano restare *sospese*, per tutto il tempo necessario [...] immagini cui ci si sente spinti a guardare con particolarissima attenzione

¹⁹³ «No pertenece a lo *real*, sino que deriva de una ficción [...] Sin embargo, esta ficción es expresada [...] para *manifestar* algo que no es perceptible en el inmediato desarrollo de la vida vivida.»

e intensità: non tanto per controllare se esse siano o meno «reali», quanto per conoscere da esse una *verità* altrimenti invisibile¹⁹⁴ (Tessari 1996: 12).

Como la imagen que proyecta el espejo, el teatro es realidad, pero es a su vez ficción, porque la verdadera realidad no es la imagen proyectada, sino la física, la que se puede tocar, la que está al otro lado del espejo, que equivaldría al mundo real fuera del teatro. Es fácil preguntarse, entonces, qué es lo que vemos cuando nos miramos al espejo: soy yo, pero a la vez no, porque yo estoy fuera, tangible y, sin embargo, me veo en el espejo, existo en lo que contemplo. Esa es la dualidad del teatro, la metáfora del espejo: «una pseudo-realtà che abbia *tutto* il peso e *tutta* la complessità di un vero apparente¹⁹⁵» (Tessari 1996: 12).

Martínez Paramio (2011: 216) nos recuerda que las obras teatrales son creadas para adentrarnos en el conocimiento de la realidad, pero también para explorar los mundos de la imaginación del propio autor:

Sin la fantasía, la existencia nos resultaría un espectáculo tedioso que la inteligencia examina y clasifica. Sin la realidad, la imaginación se convertiría en un mecanismo que reitera sus rutinas. Nosotros escribimos para unir ambos factores. Nos redimimos de la realidad componiendo obras donde desplegamos nuestra imaginación (2011: 216).

2.3.1.1. El espectador

La presencia del espectador en el espacio concreto de la representación supone un elemento primordial para que el teatro pueda producirse:

Dentro de ese proceso que es la representación teatral [...] hay un personaje clave que no aparece sobre el escenario que, aparentemente no produce nada: el espectador. El espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta; pero también el sujeto de un *hacer*, el artesano de una práctica que se articula perpetuamente con las prácticas escénicas (Ubersfield 1997: 305).

¹⁹⁴ «El objeto artificio para que en el puedan quedar *suspendidas*, durante todo el tiempo necesario [...] imágenes a las que nos sentimos empujados a observar con particularísima atención e intensidad: no tanto para verificar si son o no “reales”, sino para conocer en ellas una *verdad* de otro modo invisible.»

¹⁹⁵ «Una pseudo-realidad que tenga *todo* el peso y *toda* la complejidad de una verdad aparente.»

Como explica Nencioni (1983: 172), la figura del destinatario en el teatro tiene un peso mayor que en cualquier otro tipo de comunicación literaria debido a su presencia física en el espacio de la representación, donde percibe un mensaje, irreversible y en continuo movimiento, mediante la vista y el oído. Por ello, condiciona a todos los demás miembros del proceso comunicativo: al autor, al actor, al director de escena y a todos aquellos cuyo trabajo se basa en llevar a cabo el espectáculo.

El espectador ideal de Nietzsche (2013: 78) debe ser plenamente consciente de que lo que está delante de él es una obra de arte y no una realidad empírica. Los receptores del teatro, por tanto, deben tener en cuenta que contemplarán una realidad ficticia con la que dejarse llevar, una especie de superposición entre el mundo dramático y el mundo real que, siguiendo a Ezpeleta Piorno (2007: 60), es importante para

evitar la ilusión de creer que el mundo dramático, como creación de ficción que es, es independiente y completo en sí mismo. Al mismo tiempo, justamente porque el mundo dramático se considera todo el tiempo una creación convencional de ficción a partir del mundo real, es por lo que es posible introducir elementos inventados o fantásticos sin destruir la posibilidad de que el lector/espectador interprete qué está pasando y lo acepte como verosímil.

Siendo consciente de esta superposición, el espectador interpreta y valora lo que ve. En ocasiones la interpretación es influenciada por otros receptores de su alrededor, que ríen, comentan o aplauden lo que ven. Normalmente, los espectadores no participan ni intervienen en la obra a no ser que se les invite y no ocupan físicamente el mismo lugar en el que la obra se representa y, sin embargo, está presente en la creación de la obra cuando el dramaturgo tiene en cuenta su figura en el proceso de escritura, así como en la representación, en la que muchas veces se producen cambios para representaciones futuras cuando algo no funciona, no queda claro o no es comprendido.

Martínez Paramio (2011: 213, 215) afirma que es natural corregir los textos para aumentar su efectividad dramática o cómica así como ganar precisión y hondura, prestando atención a las reacciones del auditorio y añade que, en nuestro siglo, el público es más diverso y heterogéneo que en el pasado, por lo que no todos los públicos son iguales ni ideales para cada tipo de obra. Por ello, en muchas ocasiones se recortan partes de la obra una vez que el autor y el director de escena se han dado cuenta,

mediante una atenta observación de las reacciones del público, de que estas resultan intrascendentes, reiterativas o, simplemente, no aportan nada interesante.

Del espectador depende, en fin, «il desiderio di essere co-involti in una esperiezza di sogno ad occhi aperti più intensa e più vivida [...] dei sogni e delle esperienze sensibili concessi all'individuo nella solitudine della sua esperienza quotidiana¹⁹⁶» (Tessari 1996: 13)

2.3.1.2. El actor y el personaje

Trancón (2006: 255) nos propone una visión muy acertada del actor como personaje a modo de juego, explicado por un actor cualquiera:

Vamos a aceptar que, a partir de ahora, yo no voy a actuar por mí mismo, sino en representación, en sustitución de otro. Ese otro no está aquí ni puede estarlo porque es ficticio, lo hemos inventado, sólo existe gracias a nuestra imaginación. Como ser ficticio ha nacido, sin embargo, para hacerse real sobre el escenario, así que vamos a sacarlo de la mera existencia imaginaria o espectral para traerlo a esta otra, real y física, en que nosotros vivimos. Vamos a realizar un milagro, el milagro de hacer real un fantasma. Por eso yo, a partir de ahora, voy a dejar de ser yo para ser ese ser ficticio que se nos va a aparecer a todos aquí, en el escenario, a través de mí. Yo voy a actuar como si fuera él sin dejar de ser yo, pero olvidándome de que soy yo, de algún modo, para poder ser el otro, el ser ficticio. Necesito vuestra ayuda para realizar este milagro. Vuestra mirada y complicidad es la única que puede sostenerse y hacer creíble y conmovedora esta ficción.

El buen actor puede ser él mismo y, a su vez, personaje, y con este último no solamente se hace referencia a una interpretación genial de otro ser, sino también saber dar vida a una máscara o a una marioneta, demostrando control sobre la voz, los gestos, el cuerpo, sin perder la conciencia de uno mismo, pero manteniendo un estilo coherente con el personaje durante todo el espectáculo.

El carácter de los personajes viene definido principalmente a lo largo de sus intervenciones, por medio del lenguaje, las palabras que utilizan o incluso por lo que

¹⁹⁶«El deseo de ser in-volucrados en una experiencia de soñar con los ojos abiertos, más intensa y más vívida que los sueños y las experiencias sensibles concedidas al individuo en la soledad de su experiencia cotidiana.»

callan en determinadas situaciones. Las palabras son un elemento muy importante en lo que se refiere al estilo de la obra, ya que como explica Martínez Paramio (2011: 140, 141), forman un referente poético, poniendo en evidencia el universo del autor mediante su selección y relación y desentrañando su visión del mundo. Señalan una evolución, o no, del lenguaje, dependiendo de la historia que el autor quiere contar. Las palabras que emplean los personajes al principio de la obra podrían diferir de aquellas utilizadas al final de la obra o en medio porque ahondan en su concordancia o divergencia mediante los actantes y los objetivos de los personajes en evolución. En consecuencia, marcan el carácter de los personajes que las emplean: nos indican educación, profesión, humanidad, grado emocional, posición social y procedencia de los personajes que las pronuncian. Determinan los diferentes rangos, tanto sociales como psicológicos de los personajes que las emplean y a los cuales representan. Advierten del género y del estilo que proyectan, diferente cuando se trata de tragedias o de comedias.

Son dos los medios más comunes para hacer hablar a los personajes: el diálogo y monólogo. El diálogo es un intercambio verbal entre dos o más personajes que puede darse entre integrantes de diversa naturaleza. Cualquier forma de interacción verbal entre varios personajes en el drama será denominado diálogo. Como nos recuerda Martínez Paramio (2011: 144, 145), el discurso de cada personaje nos introduce en un ritmo, un léxico y una sintaxis particular. Los personajes se exponen a través de las palabras, mostrándonos sus intenciones, sus miedos, mintiendo, reafirmandose e incluso escondiéndose. Las rupturas de tono y los cortes semánticos entre las réplicas son importantes para comprender el sentido del texto y componen el ritmo fónico gracias a la musicalidad de las palabras. Igual de importantes son el silencio, las cosas que los personajes no dicen, las interrupciones.

El mismo autor nos propone las funciones básicas del diálogo para un autor de teatro. La primera función, informar: los diálogos dan y deniegan información, ya que como sabemos, en ocasiones los personajes dicen mentiras, y estas son un recurso fundamental en el desarrollo de un diálogo. La segunda, generar acción, drama. El diálogo tiene que ver con la ilustración de la acción y la progresión de la obra, moldea y revela las relaciones de los personajes y sus vínculos. La tercera e importantísima como decíamos, caracterizar a los personajes mediante las palabras, marcando el sentido del humor, el carácter, identidad, pertenencia social y, por supuesto, su procedencia mediante diferentes rasgos fónicos. Martínez Paramio recalca de nuevo la importancia

de lo que se esconde, ya que los personajes nos dejan ver de igual manera sus actos inconscientes y lo que tratan de reprimir o esconder a través de sus intervenciones.

En lo que se refiere al monólogo, podríamos definirlo como un diálogo con un solo emisor. Como nos recuerda Spang (1991: 283), un monólogo puede atender a criterios situacionales o a criterios de extensión. Según los primeros, podemos entender por monólogo cuando un personaje se expresa con una réplica más larga de lo habitual en el intercambio verbal mientras que si sigue los criterios de situación, el monólogo tendrá lugar cuando un personaje se encuentre o crea que está solo y hable para sí mismo en un espacio dramático. Los monólogos son un recurso muy útil para expresar los conflictos internos y la visión de la realidad de un personaje, llegando a ser tan expresivos y emocionantes como un diálogo. Sin embargo, el monólogo no goza de la misma popularidad que el diálogo, ya que cuanto más se busca la verosimilitud en el teatro, menos se usan los monólogos por el simple hecho de que las personas no suelen hablar solas. Por el contrario, suelen ser muy comunes cuando el personaje sufre de locura.

2.3.1.3. El tiempo y el espacio

La historia dramática se va sucediendo a través de unos hechos en el tiempo. Ezpeleta Piorno (2007: 60-61) explica las cuatro modalidades diferentes de temporalidad que ya propuso Elam (1980):

- Tiempo dramático: el ahora de la ficción de los personajes dramáticos.
- Tiempo de la trama: las situaciones y los hechos presentados o a los que se hace referencia no siempre aparecen en orden cronológico. Un ejemplo podrían ser los *flashbacks* o saltos en el futuro.
- Tiempo cronológico: Aquel que sigue la secuencia lineal de los hechos según el orden narrativo en el que se suceden.
- Tiempo histórico: es aquel en el que entran hechos históricos de un periodo determinado que pasan a formar parte del «ahora» de la ficción, permitiendo al espectador identificar el contexto histórico en el que se enmarca la obra.

En lo que se refiere al espacio, podría definirse como el espacio físico en el que interactúan los personajes y se lleva a cabo la trama. También se puede distinguir entre

espacio dramático y espacio de la representación. Mientras que el de la representación es visible para el público, el dramático es aquel que imaginamos con la lectura gracias a las acotaciones (Ezpeleta Piorno 2007: 62-63). Tessari (1996: 19) nos recuerda que una lectura crítica del espectáculo teatral nos indica que el espacio en el que la obra se representa no es casual, sino que puede tener un sentido en relación con el contenido de la obra o el objetivo de su autor. Pensemos, a propósito de esta idea, en las obras de teatro político de Dario Fo, que a partir de 1968 comienzan a representarse en fábricas o Casas del Pueblo para llegar mejor a un público formado principalmente por obreros que, de otra manera, no habría asistido a los espectáculos si hubiesen seguido representándose en los teatros facilitados por el ARCI, el circuito oficial, a los que asistía, principalmente, un público de clase burguesa.

2.3.2. Translation for the page or translation for the stage?

Son muchos los estudiosos que han considerado necesario distinguir entre dos tipos de traducción teatral, la que está destinada a la lectura (*for the page*), y la destinada a la representación (*for the stage*). Se trata de una distinción basada en el uso real que se hará de la traducción. La primera se centraría en los elementos más textuales y la segunda estaría relacionada con la puesta en escena por parte de una compañía. Como señala Guirao (1999: 39), ha sido el texto verbal el que a lo largo de los siglos ha disfrutado de un prestigio mayor que otros códigos semióticos del teatro, como sucedió con las obras de William Shakespeare, que a pesar de que se escribieron después de ser representadas, años después de su muerte se buscó instaurar alguna de las versiones como texto verdadero.

Esto explica el respeto que sienten muchos traductores hacia el texto teatral, que como apunta Guirao (1999: 42-43), es equiparado con un texto clásico literario, lo que fomenta su lectura, como si se tratase de cualquier otro tipo de texto literario. Durante mucho tiempo, la traducción teatral fue considerada una operación académica centrada exclusivamente en los elementos textuales, dejando de lado los físicos. Quazzolo (2016: 1-2) explica que fue en el Renacimiento, con el descubrimiento de los textos clásicos, cuando se empezó a debatir sobre la traducción teatral y a proponer espectáculos en latín vulgar, para que no fuese solamente la élite monástica la que pudiese disfrutar del teatro, sino también las clases populares. Antes, los textos teatrales no se traducían, ya

que por ejemplo, en la Antigüedad, los textos eran pensados para representarse delante de un público local que conocía tanto la lengua como las tradiciones de las que la obra hablaba y no llegaba a un público más amplio.

A pesar de este auge de la traducción de textos teatrales en el Renacimiento, las cuestiones relacionadas con la puesta en escena seguían quedando en un segundo plano, hasta que llegó la *Commedia dell'Arte* y los grupos de actores itinerantes que viajaban fuera de las fronteras del país para representar sus espectáculos y que buscaron nuevas formas de comunicación para hacerse entender, potenciando otras formas de comunicación escénica: los gestos, las máscaras, el movimiento; es decir, utilizando unos códigos semióticos propios del espectáculo que van más allá del texto escrito:

più che di una traduzione del solo testo scritto, si può parlare di una traduzione dell'intero complesso di segni e linguaggi che compongono lo spettacolo teatrale. In ciò i Comici dell'Arte ci hanno insegnato che lo stesso far teatro è già di per sé un'operazione traduttiva, che parte da un testo scritto (indipendentemente quale ne sia la forma), per giungere a un testo parlato e agito. La cosa interessante [...] è quindi il fatto che per la prima volta dei comici si esibiscono di fronte a un pubblico straniero, ponendosi il problema di come farsi capire e di come adeguare alle attese del nuovo pubblico uno spettacolo nato originariamente per una platea e per un contesto culturale italiano¹⁹⁷ (Quazzolo 2016: 4).

Y es que, como explica Braga Riera (2010: 62):

aparte de los sempiternos factores lingüísticos, no podemos pasar por alto todos aquellos componentes no verbales condicionantes de la traducción de los textos teatrales, tales como la cultura, la figura del traductor, el gesto, el escenario, la luz y el sonido, los decorados, la música y el vestuario, sin olvidar las restricciones de corte económico o la aceptación por parte del espectador, cuando no la censura.

Lo ideal, efectivamente, sería encontrar ese punto intermedio en el que el traductor se preocupe tanto de la parte más textual, como de la parte más física de la obra, sin

¹⁹⁷ «Más que de una traducción solamente del texto escrito, se puede hablar de una traducción de todo el complejo de signos y lenguajes que componen el espectáculo teatral. En ello, los Cómicos del Arte nos han enseñado que el mismo hacer teatro es ya de por sí una operación traductora que parte de un texto escrito (independientemente de cual sea su forma), para llegar a un texto hablado y actuado. Lo interesante [...] pues, es el hecho de que por primera vez los cómicos se exhiben delante de un público extranjero, planteándose el problema de cómo hacerse entender y de cómo adecuar a las exigencias del nuevo público un espectáculo nacido originalmente para una platea y para un contexto cultural italiano.»

pasar por alto aspectos tan importantes como la cultura que se esconde detrás de las palabras.

Aaltonen (2000: 4, 5) defiende la posibilidad de separar el texto dramático del texto teatral y la idea de que la traducción teatral no tiene por qué ir relacionada con la traducción del drama, ya que en su opinión, no todas las traducciones dramáticas se han escrito para ser representadas y muchas de ellas existen en el sistema literario solamente como un texto impreso. Añade que algunos textos dramáticos antiguos se han convertido en elementos del sistema literario y actualmente no se representan en los escenarios. Por lo tanto, distingue un teatro pensado para su posterior representación (*theatre translation*) y otro que tan solo forma parte del canon literario como texto escrito (*drama translation*).

Esta idea de separar el drama del teatro, o lo que es lo mismo, texto de representación, nos resulta discutible. El hecho de que el teatro no use necesariamente los textos dramáticos y que estos puedan existir fuera del sistema teatral es incongruente desde un punto de vista semiótico. El problema deriva de la filología, que ha establecido que para que un texto exista debe de estar escrito, impreso en un libro. Como nos recuerda Ong, hasta hace poco, los análisis científicos y literarios de la lengua y la literatura han centrado toda su atención en los textos escritos, evitando la oralidad, considerando las creaciones orales como variantes de las creaciones escritas o incluso producciones que no merecen un estudio serio, precisamente por el hecho del «estudio» en sí y su relación con la escritura y la lectura, que convierte las palabras en algo permanente, en marcas visibles. La oralidad, sin embargo, no posee este carácter de permanencia debido a la naturaleza del sonido, efímero e imposible de detener y contener, todo lo contrario a lo que ocurre con la visión, capaz no sólo de capturar, sino también de inmovilizar, algo necesario para la lectura detenida y el estudio (1982/1987: 18-38). A pesar de esto, toda articulación verbal tiene su origen en la oralidad:

La escritura, consignación de la palabra en el espacio, extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente y da una nueva estructura al pensamiento [...] y sin embargo, en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar

relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con *el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje*, para transmitir su significado¹⁹⁸ (Ong 1982/1987: 17).

Uno de los momentos más álgidos de la historia del teatro, poco o nada tiene que ver con el texto escrito. Volvemos a la Comedia del Arte:

il momento in cui il teatro era (è) veramente «degli attori» , mezzo di espressione totale che privilegia la presenza fisica e i talenti mimetici, acrobatici, retorici degli esecutori rispetto a una stretta, mortificante obbedienza al testo scritto, alla letteratura¹⁹⁹ (Fido 1995: 298).

La palabra «teatro», tiene su origen en el griego: *θέατρον*, *theátron* o «lugar para contemplar», derivado de *θεάομαι*, *theáomai* o «mirar»; y desde un punto de vista semiótico, todo lo que contemplamos es texto: a pesar de que no está escrito, se ve. El «drama» es una palabra que proviene del griego *δράμα* que significa «hacer» o «actuar» y se asocia al texto de los actores que lo interpretan. En el momento en el que el texto dramático entra a formar parte del sistema literario, se somete a múltiples interpretaciones, por lo que puede ser llevado a escena, a hacerse teatro por cualquier receptor que así lo valore, así como puede ser traducido:

traducción y teatro se unen, no tanto en traducción del teatro, sino en traducción *en* el teatro, la relación entre representación y texto escrito es la del actor que actúa a través de un texto que lo devuelve a una nueva re-interpretación, una re-presentación que hace de la traducción el doble visible de un origen textual que, por su propia naturaleza, admite una pluriespectacularidad (Ghignoli 2013: 327).

En la parte dedicada a la traducción de textos dramáticos de *Translating Studies*, Susan Bassnett empieza subrayando la característica principal que distingue a un texto teatral de la prosa y la poesía: «To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized²⁰⁰» (1980/2002: 119-120). No creemos que el texto teatral esté incompleto, ya que desde la perspectiva de la teoría literaria puede valerse por sí mismo como un texto literario que puede leerse, pero

¹⁹⁸ Cursivo mío.

¹⁹⁹ «El momento en el que el teatro era (es) realmente “de los actores”, medio de expresión total que privilegia la presencia física y los talentos miméticos, acrobáticos, retóricos de los ejecutores respecto a una estricta, mortificante obediencia al texto escrito, a la literatura.»

²⁰⁰ «Para empezar, un texto teatral se lee de manera diferente. Se lee como algo incompleto, en lugar de como una unidad completamente desarrollada, ya que es solo en el espectáculo donde se hace efectivo todo el potencial del texto.»

siempre y cuando se tenga en cuenta su componente retórico, su enunciación en un contexto, en fin, su teatralidad: lo específico de su escritura, es decir, las acotaciones, las intervenciones de los personajes, las descripciones de la escena; solo sirven en cuanto está pensado para representarse sobre un escenario, es su fin último, de ahí el estilo de su escritura:

Diversamente da un lavoro narrativo, tradurre un testo drammatico significa tradurre non solo la sua lingua ma anche la sua funzionalita pragmatica, laddove la parola si trasforma in ritmo, espressione, movimento²⁰¹ (Quazzolo 2016: 7).

Si se parte de la idea de que el texto teatral ha sido escrito para ser representado, o lo que es lo mismo, de que «la pieza dramática está destinada a la representación, no a la lectura casual» (Santoyo 1985: 74), habrá que concebir la traducción de un texto teatral teniendo siempre en cuenta la puesta en escena.

Para nuestro estudio será primordial dejar de lado la dicotomía «*for the page*», «*for the stage*», ya que la traducción como producto final puede leerse y no debe olvidar los aspectos filológicos, pero la lectura no es su destino principal, de manera que habrá que trasladar las dimensiones no lingüísticas implícitas en el texto original al texto y a la cultura meta imaginando siempre el texto sobre el escenario. En nuestra opinión, entonces, existe solamente una única forma de traducir teatro, traducir para la escena: «El principal objetivo que debe pretender la traducción de una obra de teatro es que se pueda representar, es decir, ofrecer un texto que sea susceptible de sufrir un segundo proceso de traducción: el paso del texto a la escena» (López Fonseca 2013: 270).

Como explica Bobes Naves (2001: sn), texto y representación forman el proceso de comunicación en el teatro, por lo que no deben considerarse elementos opuestos:

La oposición «Texto Literario / Representación Teatral» es radicalmente artificiosa y desde luego falsa, e igualmente es artificiosa y falsa la identificación «signos verbales = literatura / signos no-verbales = teatro», puesto que la obra dramática es, como todas las obras creadas por el hombre, el elemento intersubjetivo de un proceso de comunicación, aunque en este caso tenga unas especiales formas.

²⁰¹ «En modo diferente de un trabajo narrativo, traducir un texto dramático significa traducir no solo su lengua, sino también su funcionalidad pragmática, allí donde la palabra se transforma en ritmo, expresión, movimiento.»

Snell-Hornby (2007: 107, 108) nos recuerda que una de las características particulares de un texto teatral es que este no se lee en silencio, sino que se interpreta o se canta en voz alta y esto lo hace depender de un medio no verbal así como de otras formas de expresión no verbales, tanto acústicas como visuales, para llegar a un público determinado.

El primer problema al que tendremos que hacer frente será cómo afrontar lo físico o cómo traducir los aspectos no lingüísticos, por ejemplo, los gestos y la entonación, en definitiva, las formas de interpretación. Como explica Bassnett (1998: 92), algunos teóricos del mundo de la actuación desarrollaron la idea de que existe un texto gestual dentro del texto escrito que el actor debe descifrar. Este texto gestual variará, dependiendo de quién lo lea y quién lo interprete. Por lo tanto, los actores del texto de partida lo interpretarán de una manera diferente a la de los actores que lean el texto meta, ya que pertenecen a culturas distintas. Bassnett explica que si aceptamos esta teoría, al traductor se le estaría pidiendo hacer lo imposible:

If the written text is merely a blueprint, a unit in a complex of sign systems including paralinguistic and kinesic signs, and if it contains some secret gestic code that needs to be realised in performance, then how can be the translator expected not only to decode those secret signs in the source language, but also to re-encode them in the target language?²⁰² (1998: 92).

Visto así, es cierto que constituye todo un desafío, pero no es una tarea imposible, ya que, como apunta Fernández Rodríguez (1995: 41) el traductor teatral «consciente de que [la obra] está escrita para ser representada, la representa en su imaginación», y esto es un punto fundamental para abordar y defender la posibilidad de una literatura teatral traducida.

Las palabras tienen sentido cuando aparecen dentro de un contexto, de la historia que el traductor debe comprender; van acompañadas de gestos y son emitidas de una manera u otra dependiendo del contexto y de factores como el carácter de los personajes y la función que ocupan en cada situación. «El gesto y la palabra, ambas formas del discurso, son modos de expresión inseparables, uno específicamente cargado de

²⁰² «Si el texto escrito es simplemente un plano, una unidad en un complejo de sistemas de signos que incluye signos paralingüísticos y kinésicos, y si contiene algún código gestual secreto que debe hacerse efectivo en el espectáculo, entonces, ¿cómo se puede esperar que el traductor no solo descifre esos signos secretos en el idioma de origen, sino que también vuelva a codificarlos en la lengua de destino?»

expresividad y el otro de expresión» (Fernández Rodríguez 1995: 44). Con la ayuda del contexto y de lo que expresan las palabras, se puede recrear en la lengua meta un código verbal que refleje al mismo tiempo un código gestual, ya que estos van unidos y, gracias a la representación que el traductor crea en su imaginación, podrá hacer hablar y moverse a los personajes a través de un proceso hermenéutico, creativo y crítico que no acaba en el papel. El proceso de traducción implica no solo una serie de transferencias lingüísticas del texto original al texto meta en lo que se refiere a la significación del discurso, sino también una transferencia de la función del enunciado lingüístico en relación con los otros signos que componen el discurso teatral, y esto puede hacerse mediante las palabras y su lectura entendidas en un contexto situacional.

Diadori (2018: 261) nos proporciona un ejemplo de este éxito en traducción que, si bien no forma parte del mundo del teatro, está muy ligado a él. Se trata de las traducciones al italiano de las películas de Woody Allen: «non si tratta di riprodurre singole battute di spirito, ma piuttosto di trasferire nel linguaggio, nel timbro di voce e nell'interpretazione un universo di comicità che si propone come sintesi di un contesto culturale ben definito²⁰³».

La importancia de recrear una lengua al traducir teatro no es importante solamente por su relación con los factores extralingüísticos, sino también por la veracidad que presenta en sí misma. La lengua usada por el dramaturgo y que pone en boca de los actores pretende resultar creíble para los espectadores, tiene que parecer verosímil y adecuada a los hechos que cuentan los personajes de la historia, a su personalidad, reflejando, en fin, la complejidad del proceso comunicativo:

Hablar es hacer muchas cosas a la vez: pensar, articular, oír, mirar, sentirse observado, observar al otro, conocer la situación, interpretar al otro, guardar distancias, orientar el cuerpo, gesticular [...] y todo ello con una intención o finalidad pragmática. A través del habla manifestamos el ser que somos. Y nuestro ser es, casi siempre, un hacerse ante el otro [...] En el teatro el habla refleja toda esta complejidad comunicativa. Sucede a través del actor, pero es a los personajes a los que en último término atribuimos estos contenidos pragmáticos del habla, no a los actores (Trancón 2006: 238).

²⁰³ «No se trata de reproducir chistes sueltos, sino más bien de transferir en el lenguaje, en el timbre de la voz y en la interpretación un universo de comicidad que se propone como síntesis de un contexto cultural bien definido.»

Esta «oralidad fingida» (Brumme 2008), imita los rasgos del discurso oral, cuyas características principales las resume Voghera (2017: 15-18): es espontáneo, porque para aprenderlo no hay que seguir un curso normativo, sino que se adquiere desde en la infancia mediante intercambios comunicativos independientemente del conocimiento que se tenga de la lengua; es inmediato porque nos permite tener un contacto directo con nuestros interlocutores a través del diálogo; está en continuo movimiento porque se desarrolla en el tiempo, cambiando el ritmo, estableciendo pausas; es dinámico porque es desordenado, lleno de contradicciones, superposiciones, cambios de tema, interrupciones; y por último, es efímero porque desaparece sin dejar huella, solo en nuestra memoria.

Para López Fonseca (2013: 270), el texto teatral es la «memoria del espectáculo», es el lugar donde queda reflejada esta oralidad fingida que el traductor debe imitar en el texto meta a través de diferentes rasgos considerados como orales cuando están presentes en el texto original:

El autor teatral se enfrenta a la paradoja de escribir como si estuviera hablando, de poner en boca de sus personajes de ficción diálogos en los que no se transparente la textura escrita; y el traductor, que en su imaginario va «montando» el espectáculo, «su» espectáculo (López Fonseca 2013: 271).

Si el traductor no consigue reflejar estos aspectos, es posible que la traducción esté destinada al fracaso debido a que no funcionará encima del escenario. Además, creemos que esta oralidad fingida que busca la verosimilitud no depende solo del trasvase de los rasgos orales en el texto meta, sino también de una traducción que apueste por la búsqueda de una equivalencia dinámica que otorgue fluidez a la lengua y evite ciertas fórmulas que puedan resultar oscuras para el espectador, es decir, se necesita una naturalidad en los discursos para que la obra sea aceptada y funcione.

Como se lamenta Ribas, algunos estudiosos valoran por encima de todo la fidelidad estricta al texto original, algo que en teatro lleva consigo casi inevitablemente el fracaso de una obra por la pérdida de la espontaneidad en la lengua, primero concebida de manera gráfica y luego fónica, con la que los actores se expresan (1995: 27). Pedirle a un traductor que produzca un texto evitando cualquier tipo de adaptación lingüística, semiótica o cultural sería ridículo, ya que a veces es necesario modificar y ajustar algunas partes del contenido para adecuarse a un público, o simplemente para que el

texto tenga sentido y pueda ser representado, manteniendo a la vez un estrecho vínculo con el texto original:

El traductor, además de regirse por las normas que regulan el paso de una lengua a otra, se sitúa en un margen de negociabilidad entre la adecuación a las normas del polisistema en que se encuentra el texto de partida y la aceptabilidad impuesta por las normas del polisistema de llegada al que va dirigida su traducción. Esta doble exigencia de adecuación al original y de aceptabilidad para el receptor hace de la traducción de textos teatrales un caso particular en el que las dificultades de orden socio-histórico que hay que salvar exigen a menudo, para que el texto traducido sea representable, el recurso a soluciones tan arriesgadas que pueda cuestionarse [...] que el resultado sea propiamente una traducción (Ribas 1995: 26).

2.3.3. ¿Traducir o adaptar?

Estas soluciones arriesgadas por las que apostamos cuando traducimos un texto teatral han desencadenado discusiones en cuanto a si es correcto llamar a este proceso traducción o si debería ser llamado adaptación. Azenha y Moreira (2012: 62) establecen las diferencias que existen en la concepción de estos dos términos:

Translating is to approximate oneself, to remain «faithful» to a source text in a twofold sense, not only with regard to content and ideas [...] but also on the textual surface [...] Adapting, on the other hand, is to distance oneself from one of these dimension or both: the semantic content and ideas (for instance, when the story is transferred to another setting, when names and other topical elements are modified), and the textual surface (as when additions, suppressions, and reformulations are made). Each of these moves is subsequently given a direction: toward a source text, in the case of translation, or, in the case of adaptation, away from the source text so as to suit other purposes: to serve the target text, the conditions for its reception, the projected audience, or the medium into which the story will be transferred²⁰⁴.

²⁰⁴ «Traducir es aproximarse al máximo, permanecer “fiel” al texto de origen por partida doble, no sólo en lo referente a los contenidos y a las ideas [...] sino también en el aspecto textual y estilístico. Por otro lado, adaptar es alejarse de una de estas dimensiones o de ambas a la vez: del contenido semántico y de las ideas (por ejemplo, cuando una historia se cambia de lugar o se modifican los nombres y otros elementos) y del aspecto estilístico del texto, por ejemplo, al añadir, suprimir o reformular ciertos fragmentos. Como consecuencia, cada una de estas acciones llevan a una actitud: la de acercarse al texto de origen en el caso de la traducción, o la de alejarse del texto de origen en el caso de la adaptación, con

Bassnett explica que el origen de esta distinción parece encontrarse en la divergencia que existe entre una traducción y el texto fuente: si la diferencia no es muy grande, se le reconoce como traducción. En cambio, si se aleja del texto original, tiene que ser considerado una adaptación. La primera cuestión que esto nos plantea es: ¿cómo de cercana al texto fuente tiene que ser la traducción y cuánto debe alejarse para que sea considerada una adaptación y no una traducción? (2011: 40)

Si asumiésemos la idea de Bassnett (2011: 42) de que una traducción nunca puede ser igual que la obra original ni seguir una fidelidad absoluta sin que nada cambie en el proceso de traslado, no tendríamos que hacernos estas preguntas ni preocuparnos por dar un nombre u otro a la traducción de un texto. Ribas explica que algunos traductores han optado por elegir el término «adaptación» para denominar a su propia traducción para así evitar las acusaciones de infidelidad por parte de

Los detentores de la estricta ortodoxia traductora, identificada con la simple transcodificación lingüística, como si no hubiera más que un modo de traducir y como si las exigencias de la aceptabilidad de la traducción no fueran tan importantes como las de la adecuación al original (1995: 27).

Si superásemos esta manera de mirar a la traducción y empezásemos a considerarla como un proceso de reescritura, dejaríamos de pretender que fuese igual que el original, ya que eso es algo imposible debido a factores como la interpretación propia de cada traductor, así como a diferentes factores lingüísticos y culturales:

Thinking of translation as rewriting helps us to move on beyond the silly idea that a translation must somehow be the same as the original. It can never be the same, for the translator's input combined with linguistic and cultural differences ensure that. The idea of rewriting also helps us to avoid the translation/adaptation distinction: once we accept that what happens when a text is moved from one language to another is that it is rewritten, then trying to set boundaries between translating and adapting ceases to be relevant²⁰⁵ (Bassnett 2011: 42).

el fin de encajar en otros ámbitos: para cumplir con el nuevo objetivo del texto, para que sea bien recibido por la audiencia a la que está destinado o para que se ajuste al medio en que se presentará la obra».

²⁰⁵ «Pensar en la traducción como reescritura nos ayuda a ir más allá de la idea absurda de que una traducción debe ser la misma que la original. Nunca puede ser la misma, ya que la información del traductor combinada con las diferencias lingüísticas y culturales lo garantiza. La idea de reescritura también nos ayuda a evitar la distinción de traducción / adaptación: una vez que aceptamos que lo que sucede cuando se mueve un texto de un idioma a otro es que se reescribe, tratar de establecer límites entre traducir y adaptar deja de ser relevante.»

En este proceso de reescritura, De Mauro (1999: 92-96) establece siete formas de adecuación que no solo hacen referencia al texto original:

- Funcional o formal:
 - Adecuación denotativa: Este tipo de adecuación va dirigida al intérprete simultáneo que, trabajando en condiciones de presión y poco tiempo, trata de dar una traducción similar a la original que mantenga el sentido del original.
 - Adecuación sintáctico-frasal: Es aquella que busca mantener la organización sintáctica y el orden del texto original, lo cual resulta complicado si las lenguas con las que se trabaja presentan maneras diferentes en cuanto a las construcciones sintácticas.
 - Adecuación lexical: Es la que respeta no solamente el orden de las frases, sino también un el mismo equivalente para cada palabra.
- Dinámica:
 - Adecuación expresiva: Lo que recibe más atención son las elecciones expresivas del autor, tales como el ritmo, quedando el sentido original y la forma en un segundo plano.
 - Adecuación textual: El traductor presta una especial atención a los aspectos estilísticos y al género que está traduciendo.
 - Adecuación pragmática: En este caso, las intenciones comunicativas del texto original tienen una importancia fundamental, así como los receptores a los que va dirigido el texto traducido.
 - Adecuación semiótica: Se trata de la forma más compleja de adecuación, ya que consiste en reescribir un texto escrito originado en un momento histórico preciso y en una cultura determinada e insertarlo en una cultura y, en ocasiones, también en un tiempo diversos al original, con una serie de tradiciones y símbolos diferentes, y que este nuevo texto despierte los mismos sentimientos en los receptores y cumpla con la misma función que el original.

En fin, siguiendo a Vandal-Sirois y Bastin (2012: 21, 25), la adaptación forma parte del proceso lingüístico de transferir un texto creado en una cultura y que tiene que ser trasladado a otra. A pesar de los ajustes y las modificaciones, algunas veces impuestas por la lengua del texto de origen y otras consideradas necesarias por el traductor, la adaptación mantiene una fuerte conexión con el texto de origen. Cuando se pierde

completamente el elemento extranjero y se crea una falsa realidad, estaríamos hablando de «apropiación», una operación consciente y creativa que no pretende ser una traducción. Debemos mirar a la adaptación como una estrategia que nos permite adecuar el contenido al particular punto de vista de la otra lengua y cultura, sin tener por qué perder el elemento extranjero en otros lugares del texto y llevar al lector a una falsa realidad. Hay que saber establecer los límites.

2.3.4. La cultura y la historia en la traducción del teatro

Toda obra literaria fue creada en un momento histórico preciso y muchas de ellas reflejan en sus líneas esa historicidad en la que se engloban elementos culturales específicos propios del momento. Cuando traducimos un texto teatral, se nos plantea la cuestión de la mediación entre dos espacios temporales: en el que fue escrito la obra original y en el que nos disponemos a traducirla. Como explica López Fonseca, ante estos casos es necesario «crear una relación válida entre un texto, mejor un espectáculo, creado en otra cultura, para otro público (y puede que en otro tiempo), y un público actual» (2013: 271).

El teatro, con su doble naturaleza escrita y espectacular, nos obliga a entrar en un debate sobre cómo transferir los contenidos históricos y culturales de una época pasada al presente:

La traduzione teatrale fa parte pesantemente dello spettacolo, e –come lo spettacolo– è sempre una mediazione tra un testo consegnato nella sua storicità, annotabile a piè di pagina, intangibile nella sua compiutezza, e l’evento teatrale che è sempre un fatto del qui e dell’adesso. Questo esige appunto una mediazione, che qualche volta è un problema di transmigrazione culturale: quindi, tra l’altro, non è neppure a dirsi che sia sempre possibile tradurre, recuperare nello spettacolo le componenti culturali, di spirito, d’animo, che davano sapore al testo, nell’epoca del suo primo allestimento²⁰⁶ (Lunari 1995: 47).

²⁰⁶ «La traducción teatral, en gran medida, forma parte del espectáculo y –como el espectáculo– es siempre una mediación entre un texto entregado en su historicidad, con notas a pie de página, intangible en su completitud, y el evento teatral que siempre es un hecho del aquí y del ahora. Esto exige justamente una mediación, que a veces es un problema de trans migración cultural: entonces, entre otras cosas, ni siquiera se puede decir que sea siempre posible traducir, recuperar en el espectáculo los componentes culturales, de espíritu y de ánimo que daban sabor al texto en la época de su primera puesta en escena.»

La traducción es posible a través de la mediación, que no es más que una negociación continua sobre qué aspectos prevalecerán y cuáles no, procurando que los destinados a desaparecer no sean aquellos de vital importancia para comprender el texto, plasmar su estilo o reflejar el objetivo del autor original con ese texto. Al fin y al cabo, como sugiere el traductor Jordi Doce, nunca existirá nada parecido a una traducción perfecta o igual al texto original:

Traducimos para revelar, precisamente, la imposibilidad de traducir en el sentido lato del término, y demostrar, de paso, que no existe nada semejante a una traducción perfecta. Nadie, ni siquiera el lector más exigente, es más consciente que un buen traductor de las limitaciones de su trabajo (Doce 2006: 1).

En la traducción teatral estas limitaciones son más pronunciadas. Recrear, como dice Lunari, todos esos aspectos que hicieron especial al texto en la época en la que se representó por primera vez es algo complejo, ya que entre la fecha de estreno y la nueva traducción han podido pasar muchos años, por lo que el traductor puede encontrarse ante una sociedad muy cambiada. Si la representación de un texto en lengua original podría resultar extraña a un público que no forme parte de la época en la que esa obra fue creada, imaginemos qué ocurriría si es el texto traducido el que es representado ante un público nuevo, de otra época, que puede que no conozca nada de los hechos de los que la obra habla, ya no sólo por pertenecer a un tiempo diverso, sino también a una cultura diversa.

Por lo tanto, se nos plantea nuevamente el problema de la adecuación y la aceptabilidad, ya que por un lado, plasmar en la traducción ciertos momentos históricos y referencias culturales supone un aspecto importante de la obra original; por otro lado, y poniéndonos en el lugar del público de la cultura meta, nos preguntamos si este será capaz de identificar y entender algunos aspectos que no forman parte de su capital cultural, con el riesgo de que la obra en sí no sea comprendida en su totalidad y produzca momentos de extrañeza. Esta es una de las cuestiones que se nos plantean en nuestro estudio y sobre la que reflexionaremos más adelante.

2.3.5. Aproximación semiótica a la traducción teatral

En la representación de una obra de teatro todo puede considerarse un signo: la escenografía, las formas de comunicación verbales y las no verbales, el vestuario. Por lo tanto, al traducir un texto teatral es muy importante tener en cuenta el concepto de signo y las variedades de este:

Una primera clase es la llamada indicios, que son aquellos signos que de alguna manera introducen algún concepto mayor, por ejemplo el oscurecimiento del cielo y la reducción de la temperatura ambiental hacen suponer que pronto lloverá, se trata de un elemento que básicamente indica otro, otra clase se compone por los iconos, que son aquellas imágenes muy semejantes en la forma, pero de diferente tamaño, realizadas a escala y que permiten de una manera muy lineal identificar al elemento al que se refieren, a esta clase pertenecen los mapas, las imágenes de los santos, las fotografías. La tercera clase está conformada por los símbolos, que son considerablemente más opacos, puesto que la única manera de saber a qué elemento hacen referencia es por medio de un conocimiento social, cultural, antropológico y lingüístico, dado que su sentido está construido por estructuras extralingüísticas en combinación con las lingüísticas (Madrigal López 1999: 89-90).

El indicio es comprensible cuando el espectador encuentra el punto de conexión entre las realidades; el icono es reconocible cuando se sitúa en un contexto. Es el símbolo el que presenta mayores problemas para ser comprendido debido a que no se parece al elemento con el que se identifica, sino que su significado depende de convenciones culturales o sociales, como por ejemplo, que en España el color amarillo se asocie a la mala suerte. Esto supone un problema a la hora de traducir una obra de teatro, ya que las interpretaciones de los símbolos varían de una cultura a otra. Siguiendo el ejemplo anterior, el color amarillo en Egipto no es un color que se asocie a la mala suerte, sino que es el color del luto.

En el texto escrito también pueden encontrarse símbolos, ya que el lenguaje es un símbolo en su arbitrariedad. Las palabras siempre llevarán consigo su significado más general acompañado de ecos y matices diferentes según quién las pronuncie o las escuche:

What is important for verbal language, and is therefore of special significance for translation, is the insight that the linguistic sign is essentially arbitrary and symbolic. In

other words it is interpretable only if the recipient (or spectator) is familiar with its position or meaning within the language system and culture concerned. And this is where the stage text assumes its significance as dramatic potential²⁰⁷ (Snell-Hornby 2007: 109).

Para decodificar un símbolo, el público debe estar familiarizado con el mismo, de otra manera se sentirá perdido y si resulta que el número de signos desconocidos para el público se encuentra en número elevado en la traducción, esta no funcionará. El público conecta con una obra de teatro traducida cuando los textos, en palabras de Aaltonen (1995: 93):

match the circumstances of their use in observing the dramatic and performance conventions of the receiving system as well as the competence of their audience of cultural, behavioural or ideological conventions. In order to understand what is going on on stage, the audience needs to be able to decode, if not all, at least a sufficient minimum of the signs and sign systems within the text²⁰⁸.

Por lo tanto, cuando traduzcamos un texto teatral será necesario realizar ciertos cambios para que los espectadores puedan entender algunos aspectos que de otra manera resultarían encriptados, como pueden ser los símbolos verbales de los diálogos llevados a cabo encima del escenario.

2.3.6. Aproximación holística a la traducción teatral

Esta visión es aquella que se propone analizar el sistema teatral en su conjunto y no sólo a través de las partes que lo componen, considerando al texto como la base para una futura representación dramática. Snell-Hornby (2007: 111-112) señala las características que hacen que un texto pueda ser representado sobre el escenario y pueda ser estudiado, entonces, en su conjunto:

²⁰⁷ «Lo que es importante para el lenguaje verbal, y por lo tanto tiene un significado especial para la traducción, es la idea de que el signo lingüístico es esencialmente arbitrario y simbólico. En otras palabras, es interpretable solo si el receptor (o espectador) está familiarizado con su posición o significado dentro del sistema lingüístico y la cultura en cuestión. Y aquí es donde el texto espectacular asume importancia como potencial dramático.»

²⁰⁸ «Coincide con las circunstancias de su uso en la observación de las convenciones dramáticas y espectaculares del sistema de recepción, así como la competencia de su público de las convenciones culturales, de comportamiento o ideológicas. Con el fin de comprender lo que está sucediendo, el público debe poder decodificar, si no todos, al menos un mínimo suficiente de los signos y sistemas de signos dentro del texto. »

1. Los diálogos son una lengua artificial, escrita para ser hablada, pero que nunca será igual a la lengua coloquial que se habla normalmente. La autora afirma que si comparásemos una transcripción de una conversación natural cualquiera con un diálogo teatral, nos daríamos cuenta de que este último presentaría un nivel de cohesión y densidad semántica mucho más alto que el de la conversación natural.

2. Está caracterizado por la interacción de múltiples perspectivas causadas por la interacción simultánea de factores diversos y su efecto en el público. Por ejemplos, recursos como la paradoja, la ironía, la alusión.

3. El lenguaje teatral presenta un ritmo que varía según el contexto situacional: una escena de suspense o una romántica. El ritmo puede volverse, así mismo, más rápido si las frases de los actores son cortas, y más lento si lo que dicen forma parte de una oración más larga y compleja.

4. Las partes que interpretan los actores se convierten en una especie de idiolecto o «máscara» que los distingue mediante lo que expresan, el tono en el que lo hacen y los gestos y movimientos realizados.

5. La lengua y la acción de la obra deben resultar atractivas para el espectador, que sentirá curiosidad a medida que la obra avanza siempre y cuando el conjunto resulte convincente.

Si el texto dramático está escrito para ser representado, parece lógico que haya que tener en cuenta, hasta donde sea posible, los elementos relacionados con la representación para realizar una traducción adecuada. Para nuestro estudio, es necesario seguir un enfoque holístico, al que también podríamos llamar interdisciplinar y en el que estarían incluidos los elementos de los que habla Snell-Hornby, así como otros aspectos semióticos, comunicativos, referenciales y lingüísticos que no podemos desatender.

2.4. CONCLUSIONES

Traducir un texto teatral es, posiblemente, una tarea complejísima, pero a la vez creemos que se trata de una de las traducciones más apasionantes que existen. La visión holística con la que el traductor debe aproximarse a un texto de este tipo es la razón que motiva la dificultad y la emoción del trabajo. Como texto literario que es, puede tener muchas lecturas, de manera que el traductor, ese intermediario entre el remitente del texto original —el autor— y el destinatario —los lectores—, realiza un acto interpretativo del texto que podría diferir del sentido que le dio el autor, ya que cuando traducimos tomamos decisiones en base a múltiples factores, entre ellos, lo que nos sugieren las palabras que leemos, cargadas de matices que varían de persona a persona. Sería simple pensar que para traducir un texto teatral bastase esta visión personal de su significado, su lectura personal. Es cierto que un traductor realmente es fiel a sí mismo, al sentido que le da a las palabras, al objetivo que cree que el autor le da texto, pero no sin haber realizado previamente una lectura y un estudio críticos del mismo, es decir, adentrándose en la obra y deteniéndose en los detalles externos a esta, ya que de otra manera, le podrían faltar los recursos suficientes para tomar decisiones y desarrollar correctamente ese proceso crítico de negociación que es traducir. Al fin y al cabo, la traducción es siempre posible cuando el texto es interpretado, en palabras de Eco «con *appassionata complicità*», esforzándonos por identificar el sentido profundo del texto y negociando continuamente la solución que creemos más adecuada (2003: 364), aun sabiendo que siempre habrá algo que se pierda en el camino en beneficio de los aspectos que consideramos más relevantes, los cuales varían según quién y cuándo se traduce.

El texto teatral que traducimos no está compuesto solamente de elementos lingüísticos y sintácticos, sino que en él hay lugar para muchos otros: referencias culturales, chistes, símbolos, y otros más específicos debido a su naturaleza dramática como los gestos o la prosodia, sin olvidarnos del espacio escénico y del espectador, figura importantísima a la que el traductor debe prestar especial atención. Por este motivo, los diccionarios o el hecho de conocer en profundidad dos lenguas, no son recursos suficientes como para trasladar correctamente un texto teatral si no tenemos en cuenta los elementos anteriores, que se deben abordar con la sensibilidad del que sabe que no se traduce solamente de una lengua a otra, sino de cultura a cultura, siendo muy conscientes de que se trata de dos maneras diferentes de ver el mundo, de dos maneras de razonar, de que nuestro texto será representado ante un público nuevo que posee un

capital cultural propio. Esto constituye uno de los factores principales de la negociación en traducción, ya que el traductor debe plantearse cómo adecuar un espectáculo nacido, pensado, escrito e interpretado en una lengua y en un contexto cultural específicos, a un público y a un contexto cultural diversos. Para poder adecuarlo con éxito, parece lógico pensar que en ciertas ocasiones sea necesario proceder con técnicas como la adaptación, sabiendo que, sea cual sea la solución por la que apostemos, siempre habrá algo que se escape durante el proceso de traslado. Los traductores debemos conocer nuestros límites, saber que la traducción perfecta no existe, al igual que tampoco existe una única teoría válida sobre la traducción ni una única forma de traducir, solamente es posible reflexionar sobre el lenguaje, que es lo que realmente hacemos cuando traducimos; considerar los matices, las connotaciones de las palabras, el significado y, más importante aún, su significante. En el proceso de negociación será necesario que nos movamos entre la adecuación al original y la aceptabilidad de la traducción en el nuevo polisistema de acogida. El debate sobre calificar de versión, adaptación o traducción el traslado de una obra de teatro nos parece poco útil, ya que no existe una distancia máxima que cuando se traspasa nos facilite decidir si es versión/adaptación o una distancia mínima que nos permita mantenernos en los límites de la denominación «traducción». Mirando a la traducción como un proceso de reescritura y asumiendo que las lenguas no son iguales y tampoco lo son las culturas, asumiremos que en el proceso de traslado cambian muchas cosas.

Una idea fundamental y que hay que tener siempre en cuenta es que, cuando traducimos un texto teatral, lo debemos hacer pensando siempre en que será representado sobre un escenario e interpretado y pronunciado por unos actores. Esto quiere decir que, independientemente del uso útil que se haga de la traducción, es decir, si será publicada, representada o ambas, tenemos que traducir pensando en la puesta en escena y tomando decisiones en parte basadas en la pronunciabilidad de las palabras, los ritmos, los elementos culturales e históricos de obras pensadas y concebidas en momentos temporales específicos y, por supuesto, en el espectador. Con esto no queremos decir que el texto traducido sea definitivo e intocable, ya que cualquier texto puede ser objeto de revisión y de reinterpretación para convertirse en luego en voces sonido, luces y movimiento, es decir, puede sufrir ese segundo proceso de traducción, el paso de texto a escena.

CAPÍTULO III

LA TRADUCCIÓN DE *MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO* DE DARIO FO EN ESPAÑOL

3.1. LAS DIFERENTES RETRADUCCIONES Y REPRESENTACIONES

En el mercado editorial se comercializan continuamente nuevas traducciones, es decir, textos que vuelven a ser propuestos después de un periodo de tiempo desde que fue traducido y publicado por primera vez. Este procedimiento es conocido con el nombre de «retraducción» (Berman 1990) o «traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (Zaro 2007: 21). Para Berman, la traducción es un proceso que no termina nunca y que está destinado a sufrir continuas revisiones con el objetivo de conseguir el texto meta ideal, que sería aquel que se acerca más al texto original. Para confirmar esta hipótesis habría que reflexionar acerca de los diferentes criterios en los que se basa el traductor para valorar en qué sentidos está siendo más cercano al texto original y sobre cómo se puede medir ese progresivo perfeccionamiento hasta ese texto meta ideal.

Las razones por las que esta operación se lleva a cabo son de naturaleza diversa, la principal podría encontrarse en la necesidad de reemplazar un lenguaje que ha quedado anticuado por otro más actual o incluso corregir un lenguaje errado; pero también hay otras como realizar una nueva lectura crítica del texto, cambios en la forma general de traducir que derivan del paso del tiempo, el aumento de la notoriedad del escritor del texto original o simplemente por motivos comerciales. Venuti (2004: 30) nos recuerda que, por lo general, una nueva traducción puede suponer mayores ingresos para la editorial que los que obtendría con una reedición de una traducción previa, precisamente por enfatizar el hecho de que se ofrece un texto más cercano al original. Una retraducción por partida doble es lo que ha ocurrido con *Muerte accidental de un anarquista* en español.

La traducción con la que contamos actualmente y que sigue disponible en las librerías es la nueva versión revisada²⁰⁹ de Carla Matteini de una traducción anterior²¹⁰ que también realizó esta traductora. La primera²¹¹ apareció por primera vez en la revista Pípirijaina en 1974 acompañada de un artículo de Franca Rame que habla de su gran estima hacia el incansable Dario Fo, del recorrido de ambos por el mundo del teatro y su compromiso político; una serie de baladas y canciones, así como un artículo firmado por *La Comune*, el grupo teatral al que pertenecía la pareja en aquel momento. En 1986,

²⁰⁹ Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, ed. 1997/2003, Hiru, Guipúzcoa.

²¹⁰ Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, ed. 1986/1988, Júcar, Madrid.

²¹¹ Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, ed. 1974, *Pípirijaina*, 5: *Revista Mensual de Teatro*.

Matteini vuelve a traducir el texto para la editorial Júcar, que propondrá una reedición en 1988. Esta segunda traducción presenta cambios significativos respecto a la de 1974 de Pipirijaina. Años más tarde, en 1997, Matteini propone la nueva versión revisada que será publicada por Hiru, Círculo de Lectores (1998) y Orbis Fabbri (1998). La traducción y las nuevas publicaciones por parte de diferentes editoriales en 1997 y 1998 no se debieron a un hecho casual, sino que a ello contribuyó la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1997 que convirtió a Fo en un autor conocido en todo el mundo y, teniendo en cuenta que *Morte accidentale di un anarchico* era ya una de sus obras más exitosas también en el extranjero, se pudo pensar que una nueva edición con su correspondiente revisión de la traducción sería bien aceptada. La que ha sido estudiada en este trabajo es precisamente la última, la nueva versión revisada de 1997 que, como decíamos, es la que se sigue utilizando y vendiendo actualmente. La misma Matteini explica que los cambios con respecto a la primera traducción²¹² consisten, principalmente, en una revisión de la terminología jurídica y un aligeramiento de los monólogos del personaje del Loco (Fo 1997/2003: 13), pero en realidad, presenta otras diferencias de naturaleza diversa, como veremos más adelante.

En lo que se refiere a las representaciones del texto de Matteini, sabemos que la primera fue llevada a cabo por la cooperativa El Espolón del Gallo el 15 de febrero de 1978 en la Sala Cadarso de Madrid. También sabemos que la última fue llevada a cabo por la compañía extremeña Suripanta en el año 2008 con la dirección de Esteve Ferrer. Sin embargo, *Muerte accidental de un anarquista* ha sido representada muchas otras veces en España. Queremos recordar aquí la traducción de Guillem-Jordi Graells con dirección de Pere Planella y producción de Teatre Zitzania, la cual fue estrenada el 19 de enero de 1982 en la Sala Olimpia de Madrid. A pesar de que existieron otras puestas en escena²¹³, no ha sido posible encontrar el nombre del traductor, ya que no aparece

²¹² Desconocemos si, cuando habla de la primera traducción, se refiere a la de Pipirijaina de 1974 o a la de Júcar de 1986/1988, ya que existen cambios importantes también en la segunda traducción con respecto a la última de 1997.

²¹³ En 1983 fue representada por el grupo Geroa y dirigida por Antonio Malonda; el 26 de enero de 1990 la estrena el Teatro Estable de Málaga en la Casa de la Cultura de la misma ciudad con dirección de Tina Sáinz; el 23 de diciembre de 1992 tuvo lugar la primera puesta en escena de la compañía de Paco Morán, Focus, en el Teatre Borràs de Barcelona bajo la dirección de Ángel Alonso. Este último espectáculo fue retransmitido por Televisión Española en su espacio dedicado al teatro el 29 de julio de 1995, encontrándose actualmente disponible en la plataforma Youtube. *Muerte accidental de un anarquista* fue representada nuevamente en la temporada de 1999 por el grupo Arrabal y dirigida por Antonio Caparrós. El 25 de octubre de 2001 se estrena bajo la dirección, por segunda vez, de Pere Planella esta vez con los grupos Teatre de Calaix, Zitzània Teatre, Tentazioa Produksioak; y en el año 2004 es representada por el

indicado en las fichas que ofrece el Centro de Documentación Teatral y el *Archivio Dario Fo-Franca Rame*. Sí que encontramos indicado el nombre de la productora, del director, en muchos casos el de los actores, pero no hay rastro del nombre del traductor, como si el texto teatral, escrito en lengua italiana, se hubiese traducido mágicamente por sí solo al español. Es por este motivo que desconocemos si los textos utilizados fueron traducidos por Matteini o por otra persona.

3.2. LA TRADUCTORA: CARLA MATTEINI

Carla Matteini Zaccherelli nació en Florencia en 1939 y nos dejó en septiembre de 2013. Estudió Filología Moderna en la Universidad La Sapienza de Roma. Tradujo por primera vez a Dario Fo en 1974, iniciándose precisamente con *Morte accidentale di un anarchico*. Esta traducción fue usada para la primera puesta en escena de esta obra en España, en el año 1978, de la mano de la compañía teatral El Espolón del Gallo en la Sala Cadarso de Madrid. A partir de entonces, se convirtió en la traductora al español de Dario Fo y Franca Rame, traduciendo no solo gran parte de sus comedias²¹⁴, sino también su obra más teórica, como *Manual mínimo del actor* (1998), y las biográficas *El país de los cuentacuentos* (2005) y *El mundo según Fo: Conversaciones con Giuseppina Manin* (2008). Tantos años de colaboraciones derivaron en una amistad entre ella y Fo, que se ve reflejada en las palabras que el dramaturgo le dedica con motivo de su fallecimiento en una entrevista para el periódico *El País*: «era una mujer extraordinaria; no exagero si afirmo que era la mejor traductora que he tenido, no sólo en español, sino en cualquier lengua» añadió que:

tenía una personalidad grande, porque era inmenso su lenguaje, sus formas al utilizarlo, todo ello alimentado por su modo de vivir, con devoción hacia la palabra, y de una manera que hemos olvidado en el común uso normal del lenguaje; además era generosa y, sobre todo, positiva incluso en los momentos más difíciles de su vida (Torres 2013).

Matteini explicó en una entrevista concedida a Enguix Tercero (2008: 282) que traducir a Fo le abrió muchas posibilidades en el mundo de la traducción teatral, hasta el punto de poder elegir los autores a los que quería traducir, apostando por los más controvertidos, aquellos que tenían un compromiso ético o que desarrollaron una dramaturgia más innovadora. De esta manera, ha traducido obras de autores tan destacados como Steven Berkoff, Sarah Kane, Alberto Moravia, Ettore Scola, Pier Paolo Pasolini, Bernard Marie Koltés, Boris Vian, Caryl Churchill, David Mamet, Edward Bond, Harold Pinter, Michel Tournier, Spiro Scimone y Tony Kushner entre otros.

Desde muy joven estuvo ligada al mundo del teatro, siendo miembro del consejo de redacción de revistas teatrales como *Pipirijaina*, *El Público* y *Primer Acto*. Fue

²¹⁴ *!Pum, pum! ¿quién es?! La policía!* (1979), *La mueca del miedo* (1982), *Aquí no paga nadie* (1983), *Pareja abierta* (1987), *Ocho monólogos* (1987), *Un día cualquiera* (1988), *El papa y la bruja* (1990), *Tengamos el sexo en paz* (1996), *Misterio Bufo* y otras comedias (1998).

miembro del grupo «Tábano» y del «Pequeño Teatro de Magallanes 1». Trabajó en la gestión del Teatro Español de Madrid con José Luis Gómez y en el Centro Dramático Nacional con José Carlos Plaza, además de impartir diferentes seminarios en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, así como en otras escuelas teatrales y universidades españolas. Además, se definía como una traductora exclusivamente de textos teatrales y pasó gran parte de su tiempo sobre los escenarios entre directores de escena, actores y espectadores. La inmersión en el mundo del teatro le hizo mirar a la traducción de esta manera:

Creo que todos tenemos una preparación filológica, pero luego en el teatro hay que olvidarla. Nunca puedes ser híper técnico, híper academicista porque el teatro se tiene que vivir desde el teatro. [...] Es muy difícil traducir teatro si no vives a pie de escena, si no te relacionas con los directores, si no estás en el primer ensayo y oyes cómo suena y te das cuenta de que tienes que cambiar cosas (Enguix Tercero 2008: 283).

Matteini se preguntaba (2005: 16) «¿Cómo hay que hacer para que las traducciones sean *neutras*²¹⁵ y puedan perdurar, pero al mismo tiempo posean ese fulgor, esa rapidez de comunicación, que son imprescindibles en el escenario?» Su interrogante nos hace plantearnos otras preguntas: ¿qué quiere decir que una traducción sea neutra? ¿Qué implica esta neutralidad en traducción? En el caso del que nos ocupamos, la traducción teatral, puede que el adjetivo «neutra» haga referencia a omitir ciertos elementos que componen y recrean el tiempo de la obra, tanto el dramático como el histórico, para así producir una traducción que perdure en el tiempo, privada de algunos aspectos específicos de una cultura y una época. También podría tener que ver con el uso en la escritura de un español neutro y, por lo tanto, artificial, que llegue a la mayor parte de la población hispanohablante.

De ser así, este tipo de traducción implicaría grandes pérdidas en lo que se refiere a la información que aporta la obra, al ambiente histórico y cultural en el que se desarrolla, a los rasgos orales que tanto tienen que ver con las hablas regionales y que son propios del discurso teatral, además de un empobrecimiento del léxico y, por supuesto, un alejamiento del estilo del autor, que todo lo que coloca en su texto — pensado para la representación — tiene un objetivo, ya que en una obra de teatro, tal como afirma Tessari (1996: 15), no existen los elementos casuales, inocentes o neutros:

²¹⁵ Cursiva mía.

el vestuario, los gestos, las palabras, las referencias; todo forma parte de un *unicum* concebido y meditado por el autor.

Todo parece indicar, y lo veremos más detenidamente en el siguiente apartado, que Matteini persigue un estilo neutral cuando traduce un texto dramático para su publicación, estableciendo dos maneras diferentes de traducir, es decir, para publicar y para la escena, tal como sugiere en la entrevista con Enguix Tercero:

Una cosa es *traducir para publicar* una obra que procuras que sea —y lo digo siempre en los prólogos— más *neutra*, más intemporal, pero que, por lo general, hay que *modificar* cuando la subes a *escena*. Hay que darle más vida, más energía para que se corresponda al cuerpo del actor, a su voz, los silencios, las pausas²¹⁶ (2008: 283).

Este punto de vista nos vuelve a plantear otro interrogante: ¿acaso no podemos escribir un texto con vida, energético, que refleje la oralidad, el ritmo y la fluidez del texto original, que mantenga la esencia de este y que pueda ser tanto publicado como representado? ¿Es necesario reservar estos aspectos solamente para el ámbito de la representación?

En la traducción no efímera, en la traducción «neutra» para que perdure, está el peligro de que resulte mucho más fría y alejada de la necesaria vitalidad escénica. Personalmente soy partidaria, y así trabajo, de la traducción dramática pensada para el escenario y trabajada desde el proceso teatral, junto al director, teniendo particularmente en cuenta los ritmos, la respiración del actor, incluso modificando el texto durante ese largo proceso cuando sea necesario (Matteini 2005: 16).

Matteini sabe, evidentemente, que una traducción neutra resulta plana para el receptor y no se adapta a las necesidades escénicas. Suponemos, entonces, que los guiones escénicos que fueron usados para las representaciones de *Muerte accidental de un anarquista* en España sí que contaron con un lenguaje vivo y acorde con la puesta en escena. A pesar de que el *Archivio Franca Rame-Dario Fo*²¹⁷ cuenta con mucha información acerca de las representaciones de las diferentes obras de la pareja tanto en Italia como en el extranjero, en lo que se refiere a la obra objeto de este estudio, no

²¹⁶ Cursiva mía.

²¹⁷ El *Archivio Franca Rame-Dario Fo* es un fondo extensísimo con todo tipo de documentos acerca de la vida profesional de la pareja. Creado por Rame, contó con la ayuda de voluntarios del ámbito del teatro de todo el mundo y se encuentra disponible en la siguiente dirección web: <http://www.archivio.francarame.it/Home.aspx>.

recoge ningún guión escénico para comparar los cambios efectuados entre la versión escrita de Matteini y las que se han llevado a escena con su colaboración.

En lo que se refiere a la posibilidad de reescribir las obras traducidas ante una nueva representación, Matteini sostiene que, en realidad, es más bien una necesidad provocada por los constantes cambios de la lengua:

Es que cambia el lenguaje. Y el lenguaje es ideología. Y el lenguaje, concretamente en la *Farsa* de Dario Fo, se queda antiguo enseguida. Yo siempre doy el ejemplo de grises, maderos o policías, o los giros, las frases hechas, los modismos. Todo eso creo que se renueva casi cada cinco años. Lo noto en mis nietos, en la gente joven. No sirve el mismo vocabulario (Enguix Tercero 2008: 285).

En cuanto a la temática y a la denuncia de los diferentes hechos propios de un momento específico de la historia italiana que Fo pone de relieve en la obra, Matteini se declara a favor de resumir o agilizar cierta información:

Hay otro escollo más y es que Fo cuestiona, ridiculiza y ataca la política y los hechos italianos y, en determinados momentos, es un autor muy coyuntural, casi de un teatro militante, de *agitprop*, en el que hay que dejar el conflicto central, que sigue siendo oportuno y trasciende en el tiempo, pero hay que «peinar» [...] de anécdotas a veces demasiado localistas, tanto en el tiempo como en el espacio (Matteini 2005: 15).

La obra está llena de detalles que Matteini define como «localistas», es decir, aquellos que solamente forman parte del capital cultural italiano, en ocasiones incluso de partes concretas de Italia y por ello constituyen información que quizás el destinatario español desconoce, ya sea porque su lugar de nacimiento y formación es diferente, o por el momento histórico en el que esta información se presenta. Si se trata de detalles o hechos presentes en el texto original que pasaron en un momento muy lejano en el tiempo, es posible hayan perdido la importancia que tuvieron en los primeros años en los que la obra fue representada, quedando así obsoletos, no solo para un destinatario español, sino también en Italia y que, por tanto, sea información de la que se puede prescindir, entre otros motivos, por no «aburrir» a un público poco habituado a escuchar:

Yo creo que no hay que hacer arqueología en el teatro, pero sí lo que llamamos «peinar» en teatro porque hoy en día el público no está acostumbrado a escuchar, tiene la televisión, la velocidad, Internet, y entonces hay que hacerles escuchar, pero tampoco se

les puede eternizar con obras de cinco horas. [...] Depende, pero sí lo suelo resumir. Se representa cada dos o tres años y creo que lo he hecho cuatro o cinco veces ya. Le quito toda la parte panfletaria de los setenta que fue cuando Fo escribe *Muerte accidental*, etcétera, donde larga unos sermones que hoy ya no tienen sentido (Enguix Tercero 2008: 285).

El apunte que hace sobre el público es interesante desde el punto de vista semiótico y cultural, ya que intenta imaginar su manera de entender la obra. Además, sus reflexiones sobre peinar algunos temas propios de los años setenta presentes en el teatro de Fo nos parecen acertadas porque tiene en cuenta el problema generacional del público, no solamente por el desconocimiento de algunos aspectos de la obra, sino también porque muchos de estos, como decíamos, no tienen ya sentido. Sin embargo, aunque es cierto que vivimos en la época de la inmediatez, donde todo se consigue rápidamente pulsando un botón, en la que la gente pasa cada vez más tiempo viendo la televisión o vídeos en plataformas de contenido audiovisual, también es verdad que la mayor parte del público que actualmente acude al teatro lo hace porque realmente sabe apreciarlo y disfrutarlo, de ahí que decida frecuentarlo en vez de quedarse en casa viendo la televisión. Es por eso que, como traductores de teatro, aunque debemos tener muy en cuenta el capital cultural del público, no podemos cometer el error de subestimarlos.

3.3. ANÁLISIS DE LAS TRES TRADUCCIONES

Carla Matteini, al igual que Dario Fo con sus obras, sintió la necesidad de reescribir sus traducciones debido a esa preocupación continua de renovar el lenguaje, de adaptarse a los ritmos y a las nuevas tendencias teatrales, por lo que, además de adecuar el texto escénico ante cada nueva puesta en escena, también realizó un trabajo de reescritura en las ediciones impresas, como ya adelantamos anteriormente. En lo que se refiere a las versiones escritas de *Muerte accidental de un anarquista*, especificó que los cambios en la nueva versión revisada con respecto a la primera traducción, tenían que ver sobre todo con el lenguaje jurídico y con un aligeramiento de los monólogos del personaje del Loco para eliminar parte de la información panfletaria de los años setenta. Veamos unos ejemplos.

Ej.	Fo 1974	Matteini 1974	Matteini 1988	Matteini 1997
1	Il <i>capo</i> della polizia (p. 32).	El <i>jefe</i> de policía (p. 31).	El <i>jefe</i> de la policía (p. 53).	El <i>director</i> de la policía (p. 61).
2	Il <i>guidice</i> di <i>cassazione</i> , dell'ordine <i>superiore</i> (p. 12).	El <i>juez del supremo</i> , de <i>rango superior</i> (p. 17).	El <i>juez del Supremo</i> , del <i>orden superior</i> (p. 19).	El <i>juez de la Audiencia</i> , del <i>Supremo</i> , del <i>orden superior</i> (p. 26).
3	C'era un <i>cancelliere</i> paranoico (p. 10).	Había un <i>canciller</i> paranoico (p. 16).	Había un <i>canciller</i> paranoico (p. 17).	Había un <i>secretario de juzgado</i> paranoico (p. 25).
4	S'è fatto una cosa come dieci anni di <i>confino</i> (p. 15).	Para que te hagas una idea se ha pasado diez años en la <i>frontera</i> (p. 19).	Ha pasado diez años en la <i>frontera</i> (p. 24)	Se ha chupado unos diez años de <i>destierro</i> (p. 31).
5	Fra gli incartamenti del decreto depositato dal <i>guidice archiviato</i> , manca la <i>perizia</i> delle parabole di	Entre los documentos del decreto depositado por el <i>juez archivador</i> , falta el <i>peritaje</i> de las	Entre los expedientes del decreto depositado por el <i>juez archivador</i> , falta el <i>peritaje</i> de las	En el expediente de la orden de archivo del caso, falta el <i>informe pericial</i> de la <i>parábola</i> de caída. (p. 101).

	caduta. (p. 52).	<i>parábolas</i> de caída. (p. 46).	<i>parábolas</i> de caída. (p. 89).	
6	Vedi dei vecchietti di cartone tutti impaludati: cordoni, mantelline di ermellino, cappelloni a tubo con le righe d'oro che sembrano tante comparse del fornaretto di Venezia, traballanti, con delle facce da tappi della val Gardena... con due paia d'occhiali legati con le catenelle, che se no li perdono... non si ricordano mai dove li hanno appoggiati. (p. 10).	Y ves unos viejecitos acartonados, llenos de adornos: cordones, capitas de armiño, gorritos listados en oro, vacilantes, amodorrados, con gafas de cadenita, para que no se les caigan cuando duermen. Nunca se acuerdan de dónde las dejan. (p. 17).	Y ves a unos viejecitos acartonados, llenos de floripondios: cordones y capitas de armiño, gorritos con tiras doradas, vacilantes, amodorrados, con gafas de cadenita, para que no se les caigan mientras duermen... nunca se acuerdan de donde las dejan. (p. 18).	Omisión del fragmento (p. 26).
6	No, non mi cacci via, signor commissario, sto così bene con lei... nella polizia... mi sento difeso: fuori nella strada ci sono tanti pericoli... la gente è cattiva, vanno in macchina, suonano il clacson,	No, no me eche, señor comisario. Estoy tan bien con usted, aquí, en la comisaría. Me siento desprotegido, en la calle hay tantos peligros, la gente es mala, van en coche, tocan la bocina, frenan chirriando,	No, no me eche, señor comisario. Estoy tan bien aquí, en la comisaría, con usted... me siento protegido: en la calle hay tantos peligros... la gente es mala, conducen, tocan la bocina, frenan con	No me eche, señor comisario. Con lo bien que estoy con usted, en la comisaría... me siento protegido. En la calle hay tantos peligros... la gente es mala, conducen, tocan la bocina, frenan con

frenano col cigolio... Fanno gli scioperi! Ci sono gli autobus e le vetture del metrò con le portiere che si chiudono di scatto... frii gnach... schiacciato... Mi tenga qui con lei... l'aiuto a far parlare gli indiziati... e i sovversivi... io sono capace di fare le supposte di glicerina con la nitro... (p. 12)	hacen huelgas... Hay autobuses, y los vagones del metro con sus puertas que se cierran de golpe, frii ñac, triturado. Déjeme quedarme con usted. Le ayudaré a hacer hablar a los sospechosos, a los subversivos. Sé hacer supositorios de glicerina con nitro. (p. 17).	chirridos... hacen huelgas. Hay autobuses, y los vagones de metro con las puertas que se cierran de golpe... frii ñac... aplastado... Déjeme quedarme aquí con usted... le ayudaré a conseguir que hablen los sospechosos, los subversivos... se hacer supositorios de glicerina con nitro... (p. 20).	chirridos... hacen huelgas. En los autobuses y en el metro las puertas se cierran de golpe... frii ñac... espachurrado. Deje que me quede aquí, yo le ayudo a que hablen los sospechosos... los subversivos... sé hacer supositorios de glicerina con nitro... (p. 28).
--	---	--	---

En efecto, podemos observar cambios en la denominación de ciertos cargos judiciales y policiales en los ejemplos uno, dos y tres. El primero, «*capo de la polizia*», en la versión de 1974 se traduce literalmente por «jefe de la policía», un cargo que en España se conoce actualmente con el nombre de jefe superior de policía, que es el que ejerce su trabajo en una Jefatura. Como podemos observar, en la última versión lo llama «director», ya que el cargo al que Fo se refiere se sitúa en el puesto más alto de la jerarquía. De hecho, al *capo della polizia*, oficialmente se le denomina también *direttore generale della pubblica sicurezza*. En España este cargo lo ocupa el Director General de la Policía, por lo tanto el término utilizado en la última traducción sería el más correcto. En el ejemplo dos, el cargo «*giudice di cassazione, dell'ordine superiore*», es traducido como «*juez del Supremo, del orden superior*», un puesto equivalente, ya que en España no existen las cortes de Casación, el órgano judicial encargado de conocer y resolver los recursos de casación, una función que habitualmente corresponde al tribunal de más alta jerarquía de un país, en el caso de España al Tribunal Supremo y también a la Audiencia Nacional, ambos en la traducción

de 1997, más explicativas que las anteriores. En el ejemplo tres, después de una traducción literal de «*cancelliere*», se decanta por «secretario de juzgado», ya que el cargo de canciller en España actualmente hace referencia a un funcionario especializado en la gestión técnica de asuntos exteriores y trabaja en embajadas o consulados. También en Italia el *cancelliere* realiza esta función, pero en el texto original hace referencia a aquella persona que ejerce de ayuda al juez, documentando las sesiones, la misma función que realiza en España un secretario judicial, opción por la que se decanta en 1997.

Otro ejemplo interesante es el número cuatro, que trata sobre la traducción de la palabra italiana *confino*, un término político que la enciclopedia Treccani define como: «pena restrittiva della libertà personale consistente nell'obbligo di dimorare in un luogo appartato e lontano», y añade que, a partir de 1930, se convirtió en una medida de prevención que podía tomar la policía, sin necesidad de un proceso judicial, para evitar peligros contra el orden público por parte de los opositores al régimen. Según la definición y de acuerdo con el contexto de la historia, nos parece más acertado el uso de «destierro» empleado en la traducción de 1997 que el término «frontera», utilizado en las dos anteriores, ya que este no es el más adecuado para lo que Fo quiere expresar: que un comisario de la policía estuvo diez años trabajando como vigilante en este lugar en el que muchos opositores al régimen se veían obligados a permanecer.

En el ejemplo cinco nos parece acertado el cambio de «peritaje» de las dos primeras traducciones por «informe pericial», ya que «*perizia*» en la enciclopedia Treccani aparece definida como «la consulenza, autorevole ma a norma di legge mai vincolante, messa a disposizione del giudice da persona (*perito*) dotata di particolare competenza».²¹⁸ El «peritaje» sería, más bien, la acción de medir y hacer comprobaciones en cuanto a la caída del anarquista. Al hablarse de los documentos que faltan, debemos referirnos al «informe pericial», aquel que ha sido redactado por un experto en una materia específica, por lo que entendemos que el peritaje pudo ser efectuado o tal vez, pero lo que falta entre los documentos judiciales del caso del anarquista es el informe pericial.

²¹⁸ «El asesoramiento influyente exigido por la ley, no vinculante, puesto a disposición del juez por parte de una persona (*perito*) dotada de la competencia correspondiente.»

Por otro lado, también podemos confirmar ese aligeramiento de los monólogos del Loco, siendo el ejemplo más claro el número cinco: en la traducción de 1988 elimina todas las referencias culturales que hacen referencia a la descripción de los jueces, quizás pensando que el público español no comprendería el parangón o que resultaba ser una descripción demasiado exhaustiva. En vez de buscar algún elemento equiparable, prefiere optar por la omisión. El cambio respecto al texto original es mucho más radical en la traducción de 1997, donde toda la parte de la descripción de los jueces desaparece. Con el ejemplo seis, se puede observar a simple vista que la traducción del fragmento de la versión del 1997 es más corta que la de 1974, precisamente porque a lo largo de toda la traducción revisada utiliza una lengua mucho más concisa para expresar las mismas ideas, pero que, al mismo tiempo, le resta naturalidad al lenguaje, que presenta más rasgos orales en la primera y en la segunda traducción.

En realidad, los cambios no se limitan solo a esos dos aspectos, tal como veremos a continuación. Teniendo en cuenta que, dada la cantidad de material presente en el original y en las tres traducciones resultaría imposible ver página por página cada uno de los cambios, hemos decidido agrupar los ejemplos más representativos en conceptos para así comentar y analizar brevemente en qué consisten estos cambios y qué es lo que pudo pretender la traductora con ellos.

3.3.1. La traducción de los adjetivos

Ej.	Fo 1974	Matteini 1974	Matteini 1988	Matteini 1997
1	L'espressione vivace (p. 38).	Expresión algo frívola (p. 35).	Expresión algo frívola (p. 65)	Expresión algo subida de tono (p. 74)
2	Dei gran cacciaballe... oltre che dei biricchini... (p. 39).	Unos charlatanes, además de unos sinvergüenzas. (p. 36).	Unos tremendos mentirosos además de unos sinvergüenzas (p. 65)	Unos embaucadores, unos farsantes. (p. 74).
3	La vostra versione dei fatti, oltre che	Su versión de los hechos, además	Su versión de los hechos, además	Su versión de los hechos, además

	strampalata (p. 39).	de no tener ni pies de cabeza (p.36).	de absurda y no tener ni pies ni cabeza (p. 65).	de estrafularia (p. 74).
4	Un bugiardone (p. 19).	Un mentiroso (p. 38).	Un mentiroso (p. 30, 31).	Un farsante (p. 38).
5	L'anarchico maligno (p. 44).	El anarquista, melévolo (p. 40).	El anarquista perverso (p. 75).	El malvado anarquista (p. 85).
6	Il furbacchione (p. 44).	Ese listillo (p. 40).	El muy zorro (p. 74).	El muy astuto (p. 85).
7	Oeu, ma come sei permaloso, dirimpettaio del quarto piano mio (p. 15).	Pero qué susceptible eres... (p. 19).	¡Calma, calma! Mira que eres susceptible, colega (p. 24).	¡Ja ja! no seas tan picajoso, colega (p. 31).
8	Ma è proprio matto... (p. 9).	Está usted realmente loco. (p. 15).	Está realmente loco. (p. 15).	Está chiflado (p. 23).

El ejemplo uno hace referencia a la expresión «*gran casino*», que el Loco define como «*un po' vivace*», el cambio en la segunda versión nos parece correcto, ya que «frívola» no recoge exactamente el sentido del texto original, sino que se trataba, efectivamente, de una expresión vulgar, pero muy común en la lengua italiana, por lo que «subida de tono» nos parece más adecuado. En el segundo ejemplo, vemos como los adjetivos «*cacciaballe*» y «*biricchini*» cambian en las diferentes traducciones. En el texto original, el Loco disfrazado de juez insulta a los policías por haber manipulado pruebas sobre el caso del anarquista y haber mentido múltiples veces en lo que al interrogatorio de este se refiere. Un «*cacciaballe*» es una persona que cuenta mentiras, de hecho, el término estándar en italiano es *cantaballe*²¹⁹, ya que el utilizado por Fo se considera un regionalismo. La traducción definitiva por «embaucadores» no termina de convencer, nos parece más adecuada la que utiliza en la primera traducción, «charlatanes», un término más común y sinónimo de «embaucador». En la segunda, optando por «tremendos mentirosos», mantiene el efecto de «*gran*», pero en nuestra

²¹⁹ Literalmente, «cantamentiras».

opinión reduce la expresividad de *cacciaballe*, ya que «mentirosos» sería el equivalente del adjetivo más general, *bugiardo* (mentiroso). En cuanto a «*biricchini*», parece más acertado el término «sinvergüenza» de las dos primeras traducciones, ya que en italiano este adjetivo tiene esa connotación de «pillo e impertinente» que podría asemejarse más a «sinvergüenza».

En el ejemplo tres, el adjetivo «*strampalata*», es decir «che si caratterizza per mancanza o scarsezza di logica, o che contrasta con il comune modo di pensare e di agire²²⁰», es traducido en las dos primeras versiones por la expresión «no tener ni pies ni cabeza», expresión que nos parece adecuada. Por el contrario, «*estrafalaria*», el término escogido para la última versión, parece más alejado del significado del original. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que este pequeño fragmento insertado en el ejemplo forma parte de un largo monólogo del Loco que podría verse alargado en mayor medida en su traducción al español si optamos por utilizar esa expresión y no una palabra que condense el significado en un espacio más reducido.

En el ejemplo cuatro, mantiene el adjetivo «mentiroso» en las dos primeras traducciones y lo sustituye por «farsante» en la última, mientras que en los ejemplos cinco y seis elige un adjetivo diferente en cada una de las traducciones. Nos parece interesante la evolución de la traducción del término «*furbacchione*»²²¹ que termina siendo la más floja de las posibilidades con «el muy astuto». La preocupación por la renovación del lenguaje puede observarse notoriamente en el ejemplo siete, en el que decide utilizar «picajoso» en vez de «susceptible», lo que constituye, en nuestra opinión, una palabra que podría considerarse más actual y cotidiana y, por ello, más utilizada en la época de la nueva revisión. En este mismo ejemplo, «*dirimpettaio del quarto piano mio*»²²² es omitido en la primera traducción y traducido por «colega» en las siguientes. Sin embargo, también hemos podido comprobar que debido a la búsqueda de ese español neutro, de esa traducción neutra y perdurable, observamos asimismo algunas pérdidas, sobre todo en lo que se refiere a oralidad y fuerza expresiva como en el ejemplo ocho.

²²⁰ «Que se caracteriza por la falta o la escasez de lógica o que contrasta con el modo de pensar y de actuar común.»

²²¹ El sufijo «*one*» en italiano intensifica un rasgo, pudiendo este ser positivo o negativo, siendo la segunda opción la más frecuente como en el ejemplo anterior «*bugiardone*».

²²² «Dirimpettaio» se refiere al «vecino de enfrente».

3.3.2 Diferentes posibilidades del español

Ej.	Fo 1974	Matteini 1974	Matteini 1988	Matteini 1997
1	E allora sapete che vi dico? (p. 38)	¿Pues sabe lo que les digo? (p. 35).	Pues entonces, ¿saben lo que les digo? (p. 70)	¿pues saben lo que les digo? (p. 74).
2	Beh... ho detto... su, su...(ragazzo), non te la prendere... vedrai... l'anarchia non morirà! (p. 38)	Bueno, ejem, le dije... vamos, vamos, muchacho... no te pongas así, ya verás... ¡La anarquía jamás morirá! (p. 35).	Bueno, pues... le dije... vamos, vamos... muchacho, no te pongas así, ya verás, ¡la anarquía nunca morirá! (p. 64).	Bueno, pues... le dije... vamos, vamos, no te lo tomes así... ya verás... ¡la anarquía no morirá! (p. 73)
3	E già! Bravo che me l'hai ricordato! (p. 44).	¡Es verdad, menos mal que me lo recuerda! (p. 40).	¡Claro, claro, menos mal que me lo ha recordado! (p. 74).	Gracias por recordármelo. (p. 84).
4	Le assicuro che c'è stato un momento in cui... quasi quasi, mi stavo buttando sul serio! (p.31).	Le aseguro que ha habido un momento en que... ¡casi me tiro de verdad! (p. 30).	Le aseguro que ha habido un momento en que... ¡casi casi me tiro de verdad! (p. 52).	Le aseguro que por un momento... ¡casi me tiro de verdad! (p. 60).
5	I «ma» non mi interessano! (p. 28)	¡No me interesan los peros! (p. 28).	¡No quiero peros! (p. 46)	Nada de peros (p. 54).

6	<p>É la normale tariffa di uno psichiatra che si rispetti... per uno che ha studiato sedici anni la stessa materia! (p. 8)</p>	<p>Es la tarifa normal de un psiquiatra que se respete. ¡Uno ha estudiado veinte años de carrera! (p. 14).</p>	<p>Son los honorarios normales de todo psiquiatra que se respete... ¡Para uno que se ha tirado dieciséis años estudiando el mismo tema! (12).</p>	<p>Son los honorarios habituales de un psiquiatra que se respete, y ha pasado dieciséis años estudiando esa disciplina. (p. 20)</p>
7	<p>Tutti i poliziotti di 'sto mondo vanno giù di brutto che è un piacere, e non capisco perché, proprio voi, dovrete essere gli unici ad andarci con la vaselina? (p. 26).</p>	<p>Vamos, todos los policías de la tierra atacan duro, y ahora de pronto ustedes son los únicos que tratan con vaselina... (p. 26).</p>	<p>Vamos, todos los policías del mundo pegan duro, ¿y van a ser ustedes los únicos que emplean vaselina? (p. 42).</p>	<p>Vamos, todos los policías del mundo entran a saco, y no entiendo por qué precisamente ustedes son los únicos que usan vaselina. (p. 50).</p>

Es la forma interior del lenguaje la que nos hace preferir una estructura u otra según cada caso concreto, regulada por factores lógicos, estilísticos y rítmicos (Pawlik 2001: 134). Si bien en estos ejemplos podemos ver diferentes formas de expresar una misma idea, también podemos advertir cómo en la tercera traducción se producen diferentes tipos de pérdidas. En primer lugar, existen cambios en la puntuación que provocan una lectura diversa del texto fuente, como podemos ver en los ejemplos uno y siete, en los que existen cambios en cuanto a los signos de interrogación, mientras que en los ejemplos dos, cinco y seis, los signos de exclamación presentes en el original desaparecen, perdiéndose la fuerza y la expresividad del original y de las versiones de 1974 y 1988, que sí conservan estos aspectos. En segundo lugar, y no solamente por la falta de signos de exclamación, podemos observar una pérdida de los rasgos orales, como en los ejemplos tres y cuatro, donde la traducción de 1997 resulta plana si la comparamos con el original y con las anteriores traducciones, a nuestro parecer más vivas, ya que imitan en mayor medida los rasgos orales del lenguaje, tan característicos

en el teatro de Dario Fo. En tercer lugar, se observa una manera más concisa de expresar los mismos conceptos, como puede verse en el ejemplo cuatro, en el que para la versión de 1997 elimina la construcción verbal «c'è stato un momento» que sí utiliza en las dos traducciones anteriores: «ha habido un momento». Además, aligera algunas intervenciones como en el ejemplo dos, omitiendo el término «*ragazzo*» que sí que está presente en las anteriores versiones con «muchacho».

3.3.3. La traducción de sustantivos y frases hechas

Ej.	Fo 1974	Matteini 1974	Matteini 1988	Matteini 1997
1	Neanche un <i>giallo televisivo</i> l'accetterebbero! (p. 44).	No la aceptarían ni para una película de serie policíaca en la tele. (p.40).	¡No la aceptarían ni para un <i>televisione</i> ! (p.75).	No la aceptarían ni en una serie policíaca. (p.86).
2	Siamo qui che facciamo i <i>salti mortali</i> per tirarla via di mezzo (p. 40).	Estamos haciendo <i>verdaderas acrobacias</i> para sacarle de este lío (p. 37).	Estamos haciendo <i>verdaderas piruetas</i> para sacarle del lío (p. 68)	Estamos haciendo <i>juegos malabares</i> para sacarle de esto (p. 78).
3	Sembra troppo una <i>balla</i> ! (p. 44).	¡Suena demasiado a <i>cuento</i> ! (p. 40).	¡Suena demasiado a <i>cuento</i> ! (p. 75).	¡Suena a <i>cuento chino</i> ! (p. 85).
4	Vedesse quando è in <i>vena</i> che interrogatori spassosi che fa... (p. 42).	Si viera cuando está animado, qué interrogatorios tan graciosos hace... (p. 38).	Si viera cuando <i>está en vena</i> qué interrogatorios tan graciosos hace... (p. 70).	Si le viese cuando <i>está de humor</i> , los interrogatorios tan graciosos que hace... (p. 80-81).
5	Ma per la miseria... quel disgraziato mi ha fatto <i>perdere la trebisonda</i> ... (p. 13).	Maldita sea, ese pesado <i>me ha dejado como tonto</i> . (p. 18).	Vaya, ese desgraciado ha hecho que <i>se me vaya el santo al cielo</i> ... (p. 21).	Maldita sea, ese desgraciado <i>me ha confundido</i> . (p. 29).

6	Ne verrà fuori un <i>gran casino</i> (p. 38).	¡Un <i>verdadero burdel!</i> (p. 35).	¡un <i>auténtico burdel!</i> (p. 65).	Saldrá un <i>auténtico burdel.</i> (p. 74).
7	E che non sarete mica <i>violinisti</i> voi due (p. 26).	Omisión (p. 26)	No querrán hacerme creer que son <i>violinistas</i> , ustedes dos... (p.42).	Ni que fueran ustedes <i>violinistas</i> (p. 50).
8	Non fare lo gnorri! (p. 25).	¡No te hagas el tonto! (p. 26).	¡No te hagas el memo! (p. 41).	¡No te hagas el tonto! (p. 48).

En estos ejemplos hay elementos que resultan desconocidos en la otra lengua, por lo que la traductora ha recurrido a la transposición y sustitución de dichos elementos por otros que resulten naturales en la lengua de llegada. Podemos advertir, entonces, cambios constantes en la forma de denominar ciertos conceptos, como en los ejemplos uno y dos. En el primero, la traducción que nos parece más acertada es, indudablemente, la de 1988. La primera es excesivamente larga y la última poco adecuada, ya que lo que se quiere decir es que las versiones de los policías son muy poco creíbles que ni siquiera serían aceptadas en una historia fantasiosa, con tan poca verosimilitud como la que tiene un *telefilm* en el imaginario de los españoles. En el tres, la traductora decide cambiar la palabra italiana «*balla*» por la expresión «cuento», que pasa a «cuento chino» en la versión de 1997. En el ejemplo cuatro, cambia la traducción literal de *essere in vena*²²³ por otra más natural en español, mientras que en el cinco, esa expresión tan coloquial de la lengua italiana, se pierde en la segunda traducción, con un equivalente comunicativo que pierde la fuerza que sí tenía *irse el santo al cielo a alguien* usada en la traducción de 1974 que constituye una expresión idiomática similar a *perdere la trebisonda*. En el ejemplo seis, la traducción literal de «*gran casino*» utilizada en las tres versiones nos parece poco acertada, ya que existen numerosas expresiones en español para expresar la

²²³Aunque esta expresión existe en español y la RAE la define como «Ocurrírsele con afluencia y fecundidad las ideas», su uso no es frecuente.

idea de «formarse un gran revuelo» que es realmente lo que se quiere expresar en ese fragmento. «Burdel» no tiene ese sentido, por lo que se trata de una expresión poco natural que causa extrañeza. En el ejemplo siete encontramos una omisión de la construcción «*no sarete mica violinisti voi due*» en la primera versión, intuimos que simplemente por un desconocimiento de su significado en el contexto, es decir, que los policías no ejercen un trabajo en el que haya que ser delicado, como el del violinista, por lo que las dos traducciones siguientes, literales, nos parecen adecuadas. En el último ejemplo, queremos señalar ese inexplicable cambio en la segunda traducción en la que apuesta por traducir «*non fare lo gnorri*» por «no te hagas el memo», cuando es mucho más natural y común la expresión «no te hagas el tonto» que utiliza en la primera y última traducción.

3.3.4. La traducción de las interjecciones

Ej.	Fo 1974	Matteini 1974	Matteini 1988	Matteini 1997
1	Ma porco cane (p. 40).	Pero demonios (p. 37).	Por todos los demonios (p. 68).	Demonios (p. 70).
2	Accidenti (p. 41)	Caray (p. 38).	Caramba (p. 60)	Caray (p. 79).
3	Accidenti, gli occhiali... No, niente occhiali (p. 16).	Caramba, ¿y las gafas? No, nada de gafas. (p. 19).	Caramba ¿y las gafas? No, nada de gafas (p. 25).	¿Y las gafas? No, nada de gafas. (p. 32).
4	Ammazza che carabinata! (p.8).	¡Caray con la visita! (p. 14).	¡Vaya timo! (p. 12)	¡Qué timo! (p. 20).
5	Per carità! (p. 36).	¡No, por Dios! (p. 34)	¡Dios nos libre! (p. 60).	¡Dios nos libre! (p. 69).
6	No, no, per dio! Lei non crede niente... (p. 40).	¡No, maldita sea, usted no cree nada! (p. 37).	¡No, no, maldita sea! Usted no cree nada... (p. 67).	¡No, por Dios, usted no cree nada! (p. 78).
7	Sì, sì, si rideva moltissimo. (p. 42).	Sí, sí, nos reíamos mucho. (p. 38).	Ay, sí, nos reíamos muchísimo. (p.	Uy, lo que nos reímos... (p. 80)

			70).	
8	Beh, diciamo piuttosto che ve lo completano... (p. 42).	Bueno, yo diría más bien completar. (p. 38).	Yo más bien diría que lo completan. (p. 70).	Más bien se lo completan (p. 81).
9	Su, su, non facciamo troppo i modesti. (p. 43).	Vamos, vamos, no sean modestos. (p. 39).	Vamos, vamos, no sean tan modestos. (p. 73).	Vamos, no sean modestos. (p. 82).

Las interjecciones constituyen uno de los ejemplos más claros del paso del tiempo en el lenguaje. Como se observa en el ejemplo dos, en la versión de 1974 decide traducir «*accidenti*» por «caray», solución que no le parece adecuada en el año 1988, por lo que decide usar «caramba». Sin embargo, vuelve a utilizar «caray» en la última versión. La expresión «no, maldita sea» del ejemplo seis podría ser un caso parecido, ya que decide cambiarla por «no, por Dios» en la traducción de 1997. En el ejemplo uno podemos observar cómo en la tercera traducción acorta la expresión, perdiendo la fuerza, lo cual es mucho más obvio en el ejemplo tres, donde la interjección desaparece completamente del fragmento, ocurriendo lo mismo en el caso número ocho. En el ejemplo cuatro, «*ammazza*», que en este caso indica una fuerte sensación de sorpresa, encuentra un equivalente en las dos primeras versiones con «caray» y «vaya», mientras que se pierde en la siguiente, que resulta menos expresiva. Un cambio positivo lo encontramos en el ejemplo siete, en el que a pesar de que la traducción final es más corta y podría pensarse que menos expresiva, creemos que mantiene la fuerza del original gracias a la interjección «uy», que denota entusiasmo.

3.3.5. Algunos errores y erratas

Un detalle a señalar es el hecho de que la primera traducción presenta una serie de erratas²²⁴ y errores ortográficos, tal y como hemos podido observar en algunos ejemplos, más concretamente en el número cinco del apartado de los adjetivos con «el anarquista *melévol*» y en el número uno del apartado sobre las diferentes posibilidades

²²⁴Algunos ejemplos de erratas en un pequeño espacio de páginas: «precisamnte» en la página 25, «creanme» en la 26, «el» (pronombre personal) en la 27.

expresivas del español con «*sabe* qué les digo» cuando se está dirigiendo a un grupo de personas, es decir, conjuga el verbo de manera incorrecta, imaginamos que debido a un error de teclado, olvidando pulsar la «s» final. Consideramos «melévolo» una errata y no un error ortográfico porque existe una cierta cercanía entre la letra «a» y «e» no solo en los teclados actuales de los ordenadores, sino también en los de las máquinas de escribir, que siguen la misma distribución, es decir el teclado QWERTY en lo que se refiere a la posición de las letras. Además, la palabra aparece en otras ocasiones escrita correctamente, por lo que podemos suponer que la traductora sí sabía cómo se escribiría ese adjetivo²²⁵. Sin embargo, el pronombre personal de segunda persona «ti» aparece escrito en numerosas ocasiones²²⁶ con tilde, algo que a día de hoy es considerado un error gramatical muy común. Quizás el hecho de que la única traducción escrita de *Morte accidentale di un anarchico* necesitase una corrección de estas erratas fuese uno de los motivos que llevaron a Matteini a reescribirla totalmente en el año 1986.

A propósito de erratas, nos parece interesante destacar cómo después de la publicación de tres traducciones ningún corrector, editor o la misma Matteini se haya dado cuenta de una expresión tan chocante para un hispanohablante como la que mostramos a continuación.

Fo 1974	Matteini 1974	Matteini 1988	Matteini 1997
Commissario: Comincio a credere che lei sia davvero uno con la mania di recitare, ma sta recitando perfino di essere matto... invece è più sano di me, scommetto! Indiziato: <i>Non</i> <i>saprei.</i> (p. 10).	Bertozzo: Empiezo a creer que tiene usted realmente la manía de interpretar, pero está interpretando hasta el papel del loco. ¡Apuesto a que está más cuerdo que yo! Sospechoso: <i>No sé</i>	Bertozzo: Empiezo a creer que es usted realmente un maníaco de la actuación, pero hasta está interpretando el papel del loco... ¡y apuesto a que está más cuerdo que yo! Sospechoso: <i>No sé</i>	Bertozzo: Empiezo a creer que es realmente un maníaco de la actuación, que incluso está interpretando el papel del loco... y apuesto que está más cuerdo que yo. Sospechoso: <i>No sé</i>

²²⁵ Queremos recordar aquí que la lengua materna de Carla Matteini no era el español, sino el italiano, por lo que podría ser posible que se hubiese equivocado en la escritura de alguna palabra. Al fin y al cabo, lo que llevó a cabo fue una traducción a la inversa, lo cual constituye todo un desafío para cualquier traductor, y más teniendo en cuenta de que se trata de un texto literario de gran complejidad.

²²⁶ En las páginas 17, 21, 27.

	<i>que le diga.</i> (p. 16).	<i>que le diga.</i> (p. 16).	<i>yo qué le diga...</i> (p. 24).
--	------------------------------	------------------------------	-----------------------------------

La oración del texto original «*non saprei*» con la que el Loco expresa su desacuerdo con la afirmación de Bertozzo, es traducida en todas las ocasiones conjugando incorrectamente el verbo «decir». Para sonar bien y ser una traducción correcta debería ser «no sé yo qué decirle» o «no sé qué decirle». No creemos que se trate de una técnica de traducción por compensación en la que se intente reproducir un error intencionado del texto original en otra parte del texto meta, ya que esa equivocación en la conjugación verbal no es común en el español coloquial. Es decir, hay otros errores más obvios y habituales que podrían ser imitados y reconocidos como tal en el texto. Más bien, parece que se trata de un triple descuido por desconocimiento; nótese que en la última de las traducciones, sí que se ha añadido la tilde a «qué», sin advertir el otro error.

3.4. CONCLUSIONES

Creemos que los ejemplos citados anteriormente son bastante representativos y en muchas ocasiones hablan por sí solos. A pesar de que se ha procurado dividirlos en categorías para hacer más fácil su análisis (adjetivos, diferentes posibilidades del español, sustantivos y frases hechas e interjecciones), es fácil distinguir en los mismos otros tipos de cambios de naturaleza diversa, como por ejemplo en la estructura de la oración, en la elección de las palabras o en la puntuación. Lo que se pretende con estos ejemplos es mostrar la cantidad de cambios que existen entre las tres traducciones y los motivos que pudieron llevar a la traductora a realizar estas modificaciones o a decantarse por unas formas u otras. En ocasiones, conocer los motivos de estos cambios ha sido sencillo, principalmente gracias al testimonio de la traductora en el que da su opinión acerca de traducir a Fo y traducir teatro en general. En otros, averiguar o intuir la razón de los cambios no ha sido posible, al fin y al cabo, cada traductor toma sus decisiones en base a múltiples factores. Creemos que el motivo de la retraducción de 1986 con la reedición de 1988 pudo ser la corrección del lenguaje errado así como la renovación del lenguaje desfasado por otro más actual. En cambio, la retraducción de 1997 fue motivada por la concesión del premio Nobel y, consecuentemente, por la nueva posición central de Fo en el sistema literario y en la cartelera teatral. En fin, de los cambios entre las versiones de 1974, 1988 y 1997 podemos extraer varias conclusiones.

Que, efectivamente, hay un cambio en el vocabulario jurídico, sobre todo en la manera de denominar los diferentes cargos judiciales, aunque también hay cambios en los nombres de los cargos policiales. Como explicaba Matteini, estos cambios consistieron en una revisión del lenguaje, en nuestra opinión acertada, porque se acerca más a las denominaciones reales de los cargos en España, optando por una técnica de traducción domesticadora que, bajo nuestro punto de vista, es correcta debido a la temática de la que se está hablando.

Podemos afirmar que, en la mayoría de los casos, el hecho de agilizar los monólogos del Loco lleva consigo grandes pérdidas en lo que se refiere al estilo del autor, ya que, por ejemplo, con las descripciones de los jueces y las referencias culturales que había explicitadas se creaba humor, un humor que puede palparse en la traducción de 1974, en menor medida en la de 1988, pero que desaparece en los

ejemplos estudiados de la de 1997. Los aligeramientos no se producen solo en los monólogos del personaje principal, sino a lo largo de toda la obra. La lengua utilizada en la última traducción es mucho más concisa que en las anteriores, creemos que intenta utilizar términos y expresiones que engloban en menos líneas el significado que el original expresa en un espacio más amplio. Es por ello que, inevitablemente, se producen pérdidas de carácter diverso, principalmente en términos de oralidad y expresividad.

Como hemos podido comprobar, y no solamente en el apartado de la traducción de las interjecciones, estas, que constituyen un rasgo importantísimo del discurso oral, desaparecen o se ven reducidas considerablemente en la traducción de 1997, mientras que encuentran ciertos equivalentes en las traducciones de 1974 y 1988, equivalentes que, aunque a día de hoy parezcan anticuados o de uso forzado, como «caramba», «demonios», eran actuales y de uso común en el momento en el que Matteini traducía a Fo. Tal vez, debido al hecho de que las interjecciones son unos elementos que nos pueden indicar un momento más o menos concreto del tiempo en el que una obra fue escrita, Matteini, en la traducción de 1997, en su afán de escribir una traducción neutra y perdurable en el tiempo, decidiese optar por la técnica de la omisión. Naturalmente, no todas las interjecciones son eliminadas, pero sí que disminuyen en número en comparación con el original y con las anteriores traducciones. Por lo tanto, podemos afirmar que la traducción de 1997 pierde expresividad, ya que las interjecciones expresan por sí solas un estado de ánimo.

La expresividad no se presenta solamente en las interjecciones, sino que aparece constantemente en el texto de Fo, en las intervenciones de los personajes, sobre todo en las del Loco, que manifiesta con gran viveza todos sus sentimientos, entre otras cosas debido a esa lúcida locura con la que Fo le dota. Las palabras que un autor de teatro elige para sus personajes no son casuales, sino que van definiendo a estos a lo largo de la obra, por lo tanto hay que tener en cuenta que nada es casual ni inocente en el teatro; por ello, no será lo mismo escribir «furbo» que «furbacchione»; o «mi ha fatto perdere il controllo» que «mi ha fatto perdere la trebisonda», ya que las segundas opciones, a pesar de tener el mismo significado que las primeras, tienen una carga expresiva más alta y con más matices, entre ellos el matiz de la oralidad.

Los diálogos de la obra de teatro reflejan una selección de rasgos considerados «orales» con los que se busca imitar la naturalidad y la autenticidad de un diálogo real y espontáneo. Es posible que uno de los modos más comunes de impregnar de oralidad un texto escrito sea mediante la inserción de interjecciones y exclamaciones y, en menor medida, frases hechas, palabras que reflejan la relajación articulatoria²²⁷, preguntas retóricas, partículas apelativas con función fática, el uso de la segunda persona del singular con valor impersonal para implicar al destinatario, expresiones ordenadoras del discurso como «poi», «allora», «addirittura», «inoltre». La neutralidad de la última traducción, que hace que se omitan algunos de estos rasgos, deriva en un lenguaje artificial, plano y menos expresivo que nada tiene que ver con el texto original. Comparando la traducción «neutra» de 1997 con las anteriores, podemos ver lo que nosotros consideramos una involución en el arte de traducir, motivada por la manera que tiene Matteini de entender la traducción teatral, la cual se basa principalmente en la dicotomía *translation for the page* y *translation for the stage*, diferenciando dos maneras de traducir según el destino de la obra: el papel o el escenario. Es curioso verificar cómo en las versiones de 1974 y 1988, esta idea de «traducir para publicar» no parecía ser el objetivo de Matteini, mientras que con la posterior, realizada en una etapa más madura de su vida, prefirió apostar por un modo de traducir que a día de hoy nos parece poco correcto, pues el traductor teatral debería traducir la obra sin importar el propósito de esta, es decir, el medio en el que va a aparecer. En nuestra opinión, los textos teatrales han de traducirse imaginando siempre la obra sobre el escenario, independientemente de si serán publicados o no.

Sostenemos, entonces, que la hipótesis de Berman sobre la retraducción, la cual afirma que la última de las traducciones de un texto es la más cercana al texto original y lo más parecido al texto meta perfecto, mientras que las anteriores siguen tendencias más domesticantes, no podría aplicarse en el caso del proceso de retraducciones realizado por Carla Matteini, ya que el texto de 1997 nos parece el más alejado del original por los motivos anteriormente explicados y no podríamos calificarlo como la más perfecta de las traducciones. Naturalmente, este punto de vista puede cambiar según el significado que adquiriera para el traductor el concepto de «cercanía» al texto original.

²²⁷ Un ejemplo extraído del texto en italiano sería la abreviación «'sto» del adjetivo demostrativo «questo». Como no existen abreviaciones de este tipo en la traducción, pondremos un ejemplo diferente en español: «cansao» como la abreviación del adjetivo «cansado».

CAPÍTULO IV

**ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN Y NUEVAS
PROPUESTAS**

4.1. LA NECESIDAD DE UNA NUEVA TRADUCCIÓN

Como hemos visto en el capítulo anterior y volveremos a demostrar a lo largo del análisis que realizaremos en el presente capítulo, la última traducción de *Morte accidentale di un anrchico*, realizada por Carla Matteini en 1997, refleja esa idea de traducción para ser leída, de traducción neutra. Siendo contrarios a este modo de traducir, creemos necesario proponer una nueva traducción de la obra más ligada al concepto de representación, ya que nos sumamos al acuerdo general de que la traducción de un texto dramático debe concebirse teniendo en cuenta la puesta en escena. Es más, sostenemos que es imprescindible dejar a un lado la reflexión inicial que muchos traductores se plantean al enfrentarse a un texto dramático, es decir, si deben traducir para que el texto sea publicado o impreso y, por lo tanto, para que sea leído; o si por el contrario, deben traducir para que el texto sea representado, concibiendo así dos modos diferentes de traducir un mismo texto, esa dicotomía que ya defendía Matteini. Lo ideal es elaborar una traducción que abarque el polisistema teatral, una traducción que pueda ser tanto leída como representada, pero para ello es necesario perder el miedo que existe a la experimentación y al texto original en su versión escrita. Por lo tanto, nos situaríamos en una línea de pensamiento contraria a autoras como Aaltonen (2000: 33-38), que distingue entre «traducción del drama» orientada a la lectura y la «traducción del teatro» orientada a la puesta en escena.

Nosotros creemos, como López Fonseca (2013: 280), que

no debería existir diferencia entre una traducción para ser leída y otra para ser representada, es decir, un texto real, auténtico, tiene que ser al mismo tiempo representable, una traducción hecha para la escena. Una tal traducción debe permitir que el lector «vea» el texto que lee.

Para Quazzolo (2016: 6-7), una buena traducción orientada a la escena y que al mismo tiempo puede ser leída, debe cumplir los siguientes requisitos:

- Debe adaptarse al actor en materia de «pronunciabilidad». Pensemos que los actores se encuentran en continuo riesgo durante la actuación y pueden equivocarse al encontrarse ante una palabra difícil, por lo que a veces el director de escena cambia las palabras o las estructuras sintácticas complejas para buscar otras de pronunciación más sencilla.

- Al constituir el teatro un medio de expresión, debe caracterizarse por un lenguaje eficaz, directo, inmediato y libre de ambigüedades para que la comunicación sea clara.
- Tiene que tener siempre en cuenta el espacio tridimensional, ya que sobre el escenario, todo lo escrito alcanza una tercera dimensión: los personajes son personas, la palabra escrita pasa a ser pronunciada y dicha, además se mezcla con el ritmo y la expresividad; las acotaciones se convierten en maquillaje, vestuario, escenografía, luces, dando lugar a un lenguaje teatral que juega con códigos diversos.

Creemos que es de vital importancia para nuestro estudio enfocar la traducción de *Morte accidentale di un anarchico* desde un punto de vista pragmático que abarque el estudio de las relaciones entre el lenguaje y el contexto en el que se produce, prestando especial atención a cómo se representa el significado y de qué manera podemos trasladarlo, estando muy atentos a la relación que existe entre la intención del emisor y la aceptación del receptor durante el acto comunicativo en un contexto determinado. La intención es, desde el punto de vista de la traducción, un elemento muy significativo, ya que nos permite establecer un orden de importancia en cuanto a nuestras prioridades al traducir. Ezpeleta Piorno (2008: 250) nos recuerda que para hablar de las intenciones de un texto es necesario discernir entre la *función* que el autor quiere que cumpla su texto y el *resultado* que desea que se produzca por parte de los que imagina que serán sus receptores, por lo que el proceso comunicativo no estará completo hasta la obra no sea recibida.

En este sentido, *Morte accidentale di un anarchico* se enmarca dentro del teatro político-didáctico de finales de los años sesenta y principio de los setenta, momento en el que Dario Fo busca concienciar a los espectadores acerca de la grave situación política que se vivía en Italia y denunciar a ciertos personajes corruptos y diversos actos terroristas llevados a cabo desde el poder. Como hemos señalado anteriormente, llega a esta denuncia a través del humor, que es el elemento fundamental de la obra, llena de situaciones absurdas, juegos de palabras e ironías que de una forma u otra, provocan la risa en el espectador, el cual la considerará muy divertida en un primer momento, pero seguidamente, también advertirá la denuncia de las injusticias que Fo hace mediante el humor y reflexionará sobre ellas. El último objetivo de Fo con la obra es que, después

de la reflexión del espectador, este se movilice y decida tener un papel más activo en la sociedad, desarrollando un espíritu anticonformista.

Considerando que toda la obra es, en su conjunto, profundamente humorística —en el sentido más pirandelliano, es decir, aquella situación cómica que provoca una reflexión posterior—, para nuestra traducción será muy importante mantener los elementos humorísticos, ya que son el medio para llegar al fin último de Dario Fo y, por lo tanto, también representan la parte más importante del estilo de la obra. Así, deberemos reescribir un texto con la misma función que tiene el texto de Fo, o sea, denunciar a través de la risa y hacer reflexionar al receptor para que llegue a una toma de conciencia, estando muy pendientes del posible resultado, es decir, de las posibles sensaciones que podríamos suscitar en los receptores, pues la comunicación no termina hasta que la obra es recibida. Esto nos plantea ya un interrogante, ¿quiénes serán los receptores?, o como lo plantea López Fonseca (2013: 277):

¿En qué destinatario debe pensar el traductor teatral? El texto meta puede llegar al lector, para su deleite, al estudioso, con fines académicos, o al actor, para su puesta en escena. Ahora bien, ¿se puede realizar una misma traducción para tres distintos receptores o, por el contrario, el traductor debe modificar sus estrategias teniendo en cuenta el destinatario de su trabajo? La respuesta puede parecer sencilla: la obra de teatro debe traducirse para su posterior representación.

Por ello, habría que pensar, entre otras cosas, en el futuro «espectador medio» a la hora de decantarnos por una manera de traducir u otra, valorando qué aspectos puede comprender el público y cuáles no, qué referencias culturales italianas escapan a su conocimiento y, de ser así, si es necesario mantenerlas o debe optarse por otra técnica traductora. También habrá que tener en cuenta la diferencia generacional entre el público italiano que asistía a *Morte accidentale di un anarchico* en los años setenta y el público español que podría asistir a verla en los próximos años. No solo son tipos de espectadores culturalmente diferentes, sino también generacionalmente, por lo que sus conocimientos sobre las situaciones de las que Fo habla son distintos no solo por el hecho pertenecer a dos países diferentes con un capital cultural diverso, sino también porque el tiempo de *gli anni di piombo* ha quedado muy atrás, de manera que muchos jóvenes españoles no conocerán este momento de la historia de Italia, mientras que otros espectadores españoles más mayores sí que pueden conocer parte de lo que sucedía allí, aunque sea de manera general.

En estos aspectos, la idea de Fo de actualizar el teatro, de confrontar el pasado con el futuro, nos es de gran ayuda, ya que muchos sucesos de los que se habla en la obra tienen todavía, si bien en menor medida o de una manera más sutil, un eco que llega hasta nuestros días, es decir, casos de corrupción política y judicial, de excesos del poder, así como muchos otros hechos denunciados que trata esta obra de los años setenta, siguen siendo noticia en los telediarios y motivo de preocupación por parte de muchos ciudadanos del mundo. Asimismo, existen personas que no muestran un interés por las actividades y decisiones políticas o los diferentes problemas sociales de tantos ámbitos de la vida, o al menos no lo suficiente como para informarse de lo que pasa a su alrededor, tomar conciencia y comprometerse a hacer del mundo un lugar mejor. Creemos que este público, amplio y principalmente juvenil, constituiría a día de hoy el blanco más claro de Fo, cuyo propósito habría sido abrir los ojos de estos espectadores y movilizarlos para que desempeñasen un papel más activo en la sociedad.

Naturalmente, el espectador no es el único factor a tener en cuenta cuando traducimos:

Tomamos decisiones de traducción en función del valor que atribuimos al texto de partida, de los recursos y posibilidades que nos ofrece nuestro idioma, del contexto en el que se utilizará el texto meta, de nuestras ideas sobre lo que es una buena traducción, de la tradición traductora y teatral en la cultura meta. (Teruel Pozas, Montalt i Resurreicò, Ezpeleta Piorno 2009: 44).

Desde un punto de vista pragmático, entonces, también hay que tener en cuenta los siguientes elementos que Diadori (2012: 180) enumera: la deixis, los contenidos implícitos del discurso, los códigos comunicativos no verbales, las ambigüedades como la polisemia, la homofonía, las metáforas, la ironía, el sarcasmo, los mensajes indirectos; los actos lingüísticos, las formas de cortesía y la organización de la conversación. Teniendo en cuenta todos estos elementos al traducir se da lugar a un enfoque pragmático, interdisciplinar e intercultural, que consiste en mirar a la traducción como un lugar de encuentro y una continua negociación entre las diferencias que encontramos en ambas lenguas y culturas.

La traducción que proponemos de *Morte accidentale di un anarchico* tendrá en cuenta los requisitos de los que habla Quazzolo que van más allá de lo lingüístico: la pronunciación, los gestos, el valor visual de las palabras, los elementos culturales, los

estereotipos. La proyectaremos en la actualidad, proponiendo un lenguaje vivo como el que usa Fo, que refleja a la perfección el lenguaje cotidiano real a través de una escritura que supera el miedo a experimentar, precisamente porque en la lengua oral, la más viva, pura y en constante cambio, se experimenta sin cesar.

Sostenemos que existe la necesidad de tener impresa y publicada una traducción viva, con un lenguaje renovado, adecuado a nuestros días que a la vez mantenga lo que hemos definido como la esencia de su autor, o sea el humor como medio de transmisión de un mensaje de denuncia. Una traducción que pueda llevarse a escena, porque está pensada para ello, porque es su fin último. Naturalmente, esto no quiere decir que el texto sea intocable, sino que será un texto que mantenga una conexión más fuerte con el autor y con lo que creemos que es su propósito principal y una parte fundamental de lo que conforma su estilo. La traducción, en el caso de que fuese impresa, puede sufrir otro proceso de revisión en su traslado a la escena por cualquier director de escena que así lo considere, ya que los textos no son fijos. Lo que queremos decir es que nuestra traducción no es inmodificable porque los textos en general no deberían ser considerados como tal. Las palabras son plurales y por lo tanto pueden ser interpretadas de múltiples maneras, tantas como lectores las lean, es decir, «comprender un texto es aplicarlo a uno mismo. Pero teniendo en cuenta que esta aplicación no lo agota, pues puede ser entendido de otras muchas maneras diferentes» (Martín Ortega 2008: 615). A pesar de que traducimos pensando en la representación, el texto puede sufrir otras modificaciones antes de ser llevado a escena, llegando incluso a realizarse otro escrito, una versión definitiva o guion escénico, dependiendo del director de escena que la lea y le dé un sentido u otro. Lo ideal sería que, antes de que la traducción fuese publicada, pudiesen llevarse a cabo ciertas representaciones con un grupo teatral, sería un proyecto ideal, ya que esto nos permitiría ver las cosas que no quedan claras o las que el público no entiende o si funciona rítmicamente para así poder realizar las modificaciones oportunas antes de dar la versión definitiva para su publicación.

Uno de los problemas que se nos planteaban antes de empezar a analizar y a proponer una nueva traducción consistía en elegir qué texto original y qué traducción al español podíamos usar para nuestro trabajo y, por supuesto, saber qué edición de *Morte accidentale di un anarchico* siguió Carla Matteini a la hora de realizar la nueva traducción. Podemos deducir que para traducir la nueva versión revisada se basó en la edición de E. D. B. Verona de 1970, firmada por el grupo teatral *La comune* y Dario Fo.

Se trata de la primera versión en papel basada en el estreno que el grupo realizó el cinco de diciembre en Varese. Este texto permanecerá invariable en las ediciones posteriores de Einaudi de 1974, 1976 y 1988 salvo por el comienzo y el final de la obra, diferentes en cada una. La edición de 1970 presenta el prólogo original en el que Fo explica que con *Morte accidentale di un anarchico* quieren contar lo ocurrido al anarquista Andrea Salsedo en Estados Unidos en 1921, lo cual fue un recurso para evitar la censura²²⁸. Este mismo prólogo es el que elige Carla Matteini para la traducción de 1997²²⁹, como ella misma explica:

He preferido respetar de todos modos su escritura original, dejando incluso el primer final, ya que existió otro en el que el loco no cae por la ventana, sino que sobrevive y se marcha para divulgar las cintas. El primero me sigue pareciendo el más ambiguo – no equívoco – y por lo tanto, teatralmente más rico (Fo 1997/2003: 13, 14).

Después de ver las claras diferencias entre las tres traducciones que Matteini realizó a lo largo de los años, nos queda justificar por qué hemos elegido la última de estas para su comparación con el texto original y los futuros comentarios y reflexiones que ambos textos originarán. El motivo es sencillo: la traducción de 1997 es la que se encuentra actualmente en las librerías, mientras que las otras dos, especialmente la que aparecía con la revista *Pipirijaina*, son difíciles de encontrar. Por lo tanto, si actualmente un director de escena o una compañía teatral quisiese representar esta obra de Fo en España, seguramente usaría la traducción de 1997, ya que es la más fácil de conseguir, pero es también la más plana como hemos podido comprobar, de manera que esto podría influir negativamente en la interpretación que haga del texto el futuro lector, el cual, como decíamos anteriormente, podría ser un grupo teatral o un director de escena. No debemos olvidar que el director de una obra de teatro es, ante todo, un lector que antes de llevar a escena la obra de teatro, va a interpretar el texto y las direcciones de escena proporcionadas por el dramaturgo, por lo tanto, su participación en el proceso teatral queda ligada a la propia interpretación que hace del texto.

²²⁸ Ir al anexo 1.1. para leer el prólogo de la obra original.

²²⁹ Ir al anexo 1.2. para leer la traducción del prólogo original realizada por Matteini.

4.2. LA DIFICULTAD PARTICULAR DE LA COMEDIA: EL HUMOR

En este análisis observaremos con particular atención cómo ha sido traducido el humor, ya que lo consideramos un elemento fundamental del estilo de la obra. Es el medio de Dario Fo para ridiculizar al poder, desacralizar el orden establecido, así como para transmitir su mensaje de denuncia. En esta comedia abundan las situaciones absurdas, los juegos de palabras, los trastrocamientos de las expectativas²³⁰, ironías y otros mecanismos no verbales que de una forma u otra, provocan la risa en el espectador, el cual la considerará muy divertida en un primer momento, pero seguidamente también advertirá la denuncia de las injusticias que Fo hace mediante el humor y reflexionará sobre ellas.

Queremos recordar que el humor que recae directamente en la forma que adopta el lenguaje para expresar una idea recibe el nombre de *verbalized humour*²³¹ (Attardo 1994: 96) o *verbally expressed humour* (Ritchie 2010: 34), mientras que aquel que usa el lenguaje para transmitir un significado, es decir, para comunicar una idea que es de por sí la fuente del humor, se conoce con el nombre de *referential* o *conceptual humour*²³². Esta diferenciación nos resulta engañosa si la aplicamos al texto teatral, debido a que establecer los límites entre uno y otro no es nada fácil, al fin y al cabo, es posible producir un discurso humorístico no sólo porque la historia que estamos contando sea divertida, sino por cómo la contamos, es decir, los recursos lingüísticos que utilizamos y la forma que le damos a lo que decimos. Debemos recordar que los recursos de Fo que provocan la risa del espectador se encuentran en gran parte en la gesticulación, pero también en su voz: la potencia y la minimiza, exagera los tonos, grita, llora y ríe fuertemente.

Si traducir elementos humorísticos en cualquier tipo de texto constituye una tarea realmente compleja, hacerlo en un texto teatral lo será aún más, ya que como explica Mateo:

Los elementos que construyen el humor de una comedia son de una naturaleza muy compleja, que incluye las intenciones del hablante, las expectativas conversacionales compartidas, el contexto cultural, las implicaciones del diálogo, las connotaciones de

²³⁰ Nombre asignado por Mateo (1995).

²³¹ «Humor verbalizado» y «humor verbalmente expresado».

²³² «Humor referencial o conceptual».

cada palabra, etc. Por ello, un concepto de traducción que entienda a esta como un mero proceso de transportar sentido no da cuenta del intrincado fenómeno de la traducción del humor puesto que el verdadero sentido en un texto cómico no depende sólo de su parte semántica, sino también a menudo de su forma (1995: 7).

Queremos precisar que nuestras propuestas de traducción no pretenden constituir la correcta y única forma de traducir los correspondientes fragmentos, sino que son sugerencias, maneras de traducir que nos parecen más adecuadas en base a lo que entendemos en este caso como una buena traducción y al previo estudio crítico sobre el teatro de Fo, y más específicamente con la intención del autor con *Morte accidentale di un anarchico*, pero no serán nunca absolutas ni mucho menos perfectas.

A continuación, compararemos el texto original de Fo con el texto meta de Matteini, con el objetivo de reflexionar acerca de diferentes cuestiones que puede suscitar la lectura crítica del primero y las diferentes soluciones por las que opta la traductora. Donde creamos necesario, añadiremos una propuesta de traducción en base a los principios citados con anterioridad.

4.3. RESUMEN DE LA OBRA

A pesar de que explicaremos el contexto en el que se enmarca cada fragmento para facilitar su comprensión, hemos creído que podría ser de utilidad realizar un breve resumen de la obra para situar cada fragmento en su correspondiente tiempo cronológico en el que se sucede la acción.

En la comisaría de Milán, el comisario Bertozzo interroga a un enfermo mental, un supuesto loco que se ha hecho pasar por múltiples personajes y que ha sido denunciado por estafa. Mientras que mantienen una conversación en el que cuenta sus idas y venidas por los diversos manicomios y las técnicas utilizadas para hacerse pasar por multitud de profesionales de oficios concretos, termina enfadando al comisario que pierde la paciencia y, tras una larga insistencia del Loco por quedarse, consigue echarlo de la comisaría y deja el despacho para asistir a una reunión. Durante la ausencia de Bertozzo, el Loco vuelve al despacho a recoger sus pertenencias y aprovecha para quedarse un rato en la comisaría, rompiendo denuncias y hojeando documentos, como el de la muerte del anarquista Giuseppe Pinelli. En ese momento suena el teléfono y el Loco, sin titubear, decide contestar a la llamada. Al otro lado del teléfono un hombre pregunta por el comisario Bertozzo. El Loco responde fingiendo ser otro comisario, un tal Anghiari, que se encontraría al lado del comisario Bertozzo. En esa llamada se entera de que en la comisaría esperan la visita de un juez, Marco Maria Malipiero, que viene a investigar el caso de la muerte del anarquista ocurrida en esas instalaciones. El Loco decide hacerse pasar por ese juez, pudiendo interpretar a uno de sus personajes favoritos.

Comienza la segunda escena. El Loco, ahora falso juez, espera en el despacho al *Commissario Sportivo*, el mismo con el que habló por teléfono mientras se hacía pasar por Anghiari. Junto a ellos se encuentra también un Agente de la comisaría. En el momento en el que el *Commissario Sportivo* y el Agente se enteran de que es un juez, comienzan a actuar de manera muy respetuosa hacia él. A continuación entra en escena el Comisario Jefe, antiguo dirigente fascista que trabajó en las prisiones que albergaban a los opositores al régimen, dato que se supone que nadie debe saber. Entre los cuatro comienzan a establecer las diferentes versiones acerca del suceso ocurrido con el anarquista y su misterioso salto por la ventana. A lo largo de las intervenciones, principalmente en los monólogos del Loco, van saliendo datos sobre su «muerte

accidental», las técnicas de la policía para hacer confesar a los sospechosos, la estrategia de la tensión llevada a cabo por el gobierno y, en general, información sobre la situación de aquellos *anni di piombo* en Italia.

En un primer momento, el Loco, disfrazado de falso juez, parece interesado en ayudarles a salir del paso, ya que todo apunta a la eliminación de pruebas por parte de la policía y a que han sido ellos los que, de una manera u otra, provocaron la muerte del ferroviario anarquista. De esta forma, conforme van reconstruyendo los hechos de lo sucedido, les va sugiriendo otras posibles versiones que dar, a cual más absurda. Al mismo tiempo pone en evidencia las incongruencias de los policías y las pruebas que los delatan, demostrando que sus versiones no tienen fundamento. En el segundo acto entra en escena una periodista, Maria Feletti, que busca información precisamente sobre la muerte de Pinelli. Comienza una ronda de preguntas incómodas para los responsables del suceso a las que el Loco les ayuda a contestar, pero esta vez ya no es un juez, sino un capitán del ejército, Marcantonio Banzi Piccinini.

Durante la entrevista aparece el comisario del inicio de la obra, Bertozzo, que reconoce al falso Capitán, el cual se ve obligado a confesar su verdadera identidad, que le revela a la periodista. Confiesa ser un obispo llamado Augusto Bernier y decide contar definitivamente los secretos que esconden la policía y el gobierno sobre el caso del anarquista y la estrategia de la tensión, así como el poder liberatorio que supone el escándalo para la sociedad. Bertozzo, totalmente incrédulo, consigue desenmascarar al maniaco de manera que, una vez que la periodista se da cuenta de que está loco, se ve obligada a desechar el artículo que estaba escribiendo al haber recibido la información de una persona que no se encuentra mentalmente sana.

4.4. LA TRADUCCIÓN DE LOS JUEGOS DE PALABRAS

Algunos estudiosos de la traducción destacan la intraducibilidad de los juegos de palabras, ya que como sostiene García Adánez (2012: 209), «la dificultad para traducir estos casos reside en la imposibilidad de ser literales y en la necesidad de encontrar normas a las que aferrarse a la hora de tomarse ciertas libertades». Las opciones de traducción ante estos dobles sentidos pueden ir, como explica Mateo (1995: 15), desde el hallazgo fortuito de un equivalente, a la omisión total del fragmento en el que se encuentra. A continuación, veremos las diferentes estrategias que ha seguido Carla Matteini y, donde sea necesario, se añadirá un posible propuesta razonada.

- **Fragmento 1**

IT.	ES.
Matto: Pronto, qui l'ufficio del commissario Bertozzo. Chi parla? No, mi spiace, ma se lei non mi dice chi parla io non glielo passo...! Che è... il commissario... proprio lei in persona? Ma no... ma va? Che piacere... il commissario definestra! No, niente, niente... e da dove telefona?... e già, che stupido, dal quarto piano, da dove se no?! (p. 14)	Loco: Diga, aquí el despacho del comisario Bertozzo. ¿Quién habla? No, lo siento, si no me dice su nombre no se lo paso... Que es... el comisario... ¿usted en persona? ¿De veras? Encantado... ¡el comisario de la ventana! No, nada, nada... ¿y de dónde llama?... ah claro, qué tonto, del cuarto piso, de dónde va a ser... (p. 30)

En este caso nos interesa observar el nombre que utiliza el Loco para referirse a la persona con la que habla por teléfono, uno de los policías relacionados con el caso del anarquista Pinelli. Lo llama «*il commissario definestra*», lo que constituye un gesto insensato debido a que los asuntos de la ventana y del anarquista son temas delicados en la comisaría, y es precisamente el descaro del Loco lo que hace que la situación sea cómica. «*Definestra*» se puede interpretar como un apellido, dado que aparece escrito junto y no de manera separada, que sería la forma correcta desde el punto de vista ortográfico. Una razón más por la que puede ser interpretado como un apellido es el mismo contexto, ya que está intentando averiguar el nombre de la persona con la que habla. Carla Matteini decide traducirlo como «el comisario de la ventana», opción

válida, pero que desde nuestro punto de vista, no consigue dar esa sensación de estar pronunciando el apellido del comisario, por lo que proponemos traducirlo como «el comisario Laventana».

Propuesta
Loco: Diga, aquí el despacho del Comisario Bertozzo. ¿Con quién hablo? ¡No, lo siento, pero si no me dice quién es no se lo paso...! Que es... el comisario... ¿Usted en persona? No... ¿en serio? Pero qué alegría, ¡el Comisario Laventana! No, nada, nada... ¿y de dónde llama? ... ¡Ah claro, qué tonto, del cuarto piso! De dónde va a ser...

- **Fragmento 2**

IT.	ES.
Questore: Caro il mio manovratore, nonché sovversivo... devi piantarla di prendermi in giro.	Comisario jefe: Querido maquinista, además de subversivo, deja de tomarme el pelo...
Matto: No, no per favore... attenersi al copione. (<i>Mostra i verbali</i>) Qui non c'è censura... non ha detto così!	Loco: No, por favor, siga el libreto. (<i>Muestra el expediente</i>) Aquí no hay censura... ¡no fue eso lo que dijo!
Questore: Beh, sì, ho detto: hai finito di prendermi per il sedere!	Comisario jefe: Bueno, sí, le dije: no me toques las narices.
Matto: Si è limitato al sedere?	Loco: ¿Dijo «narices»?
Questore: Sì, glielo giuro.	Comisario jefe: Se lo juro.
Matto: La credo. Vada avanti. (p. 25)	Loco: Le creo, siga. (p. 48)

En este diálogo advertimos un juego de palabras con las expresiones *prendere in giro*, *prendere per il sedere* y con una más que no aparece expresada, pero que el espectador italiano adivina al instante: *prendere per il culo*, que tiene el mismo significado, «tomar el pelo», con un valor mucho más vulgar. Podemos afirmar que el humor reside en lo que no se dice, pero se sobreentiende. ¿Cómo traducir correctamente el fragmento para que se entienda lo implícito del texto original? El Loco quiere saber las palabras exactas que utilizaron en el interrogatorio del anarquista, que las reproduzcan sin censura. La traducción española juega también con expresiones que

tienen un significado similar: *tomar el pelo* y *tocar las narices*, pero creemos que habría sido más acertado reproducir la misma forma porque el elemento humorístico en el texto original también se encuentra en la repetición de la forma de las expresiones, repitiendo el verbo *prendere* y llevando al receptor a imaginar la expresión más vulgar que también empieza con el mismo verbo. Por lo tanto, para continuar con la repetición de la forma y la misma jerarquía de grado de vulgaridad de menor a mayor y, por consiguiente, mantener el humor, hemos decidido jugar con las expresiones «tocar la moral», «tocar las narices» y la que queda a la imaginación del espectador, que bien podría ser «tocar los cojones» o «tocar los huevos».

Además, para la completa comprensión del fragmento y su humor, creemos que en la penúltima intervención en la que el Loco pregunta: «¿Dijo “narices”?» proponemos escribir «¿Se quedó en “narices”?», que se acerca más al verbo del texto original «*si è limitato*», por lo que el receptor español imaginaría otra expresión más soez que el Comisario podría haber dicho. De esta manera, conseguimos traducir lo implícito, que en este caso, era una de las bases del elemento humorístico del fragmento, precisamente porque aunque en el texto original no se dice, todo el mundo lo imagina porque es obvio, y entonces hay que recrear esa sensación de obviedad en el público español a base de repetir las fórmulas y jugar con el grado de vulgaridad.

Este fragmento constituye un claro ejemplo de algunas de las bases del humor, como las que nos recuerda Diadori: la alteración de las convenciones y los tabús, la transformación de las normas sociales y sociolingüísticas y el sutil juego de las cosas implícitas que, inesperada o transgresivamente, dejan de ser ambiguas (2012: 238).

Propuesta
<p>Comisario: Querido maquinista, además de subversivo... Basta ya de tocarme la moral...</p> <p>Loco: No, no por favor... Siga el guión. (<i>Enseña las declaraciones</i>) ¡Aquí no hay censura! ¡Eso no fue lo que dijo!</p> <p>Comisario: Bueno, vale, le dije: ¡basta ya de tocarme las narices!</p> <p>Loco: ¿Se quedó en narices?</p> <p>Comisario: Sí, se lo juro.</p> <p>Loco: Le creo, continúe.</p>

• **Fragmento 3**

IT.	ES.
Matto: E, li guardi, lo sono ancora disperati... guardi che facce da funerale!	Loco: Y mírelos, siguen desesperados... ¡qué caras de entierro!
Agente: (<i>eccitato dalla confidenza del guidice</i>) Sì, con decenza parlando... mi sembrano un po' sulla tazza, come si dice...	Agente: (<i>Animado por la confianza del juez</i>) Sí, con permiso, y hablando mal y pronto, señor juez... me parece que están algo... cagados, como se suele decir...
Questore: Ehi, ma siamo impazziti?	Comisario jefe: ¿Te has vuelto loco?
Agente: Mi scusi, volevo dire sul water.	Agente: Perdone, quería decir... acojonados.
Matto: Su, su con la vita, e tirate l'acqua... come si dice... Allegría, dottori! (p. 31)	Loco: Vamos, vamos, arriba los ánimos, comisarios... ¡un poco de alegría! (p. 60)

En este fragmento aparece una expresión que presenta varias dificultades para ser traducida: «*sulla tazza*», dado que no existe un equivalente exacto en español que pueda utilizarse en ese contexto. Literalmente significa «sobre la taza», en este caso sobre el receptáculo del retrete. El Loco, en estos momentos falso juez, acaba de gastarles una broma pesada a los policías haciéndoles creer que el Estado los culpabiliza de la muerte de Pinelli. Es por eso que, tras revelarles que todo se trataba de una broma, comenta con el Agente las caras de miedo que todavía tenían los policías, por lo que «*sulla tazza*» adquiere el significado de «tener mucho miedo», como un eufemismo de «*cacarsi addosso*»²³³. Cuando el Agente lo dice, seguidamente se autocorrigió porque el Comisario Jefe le regaña, ya que un comentario de ese tipo refiriéndose a sus superiores es impropio de un inferior en el cuerpo de policía. Entonces el Agente cambia la expresión por «*sul water*», creyendo que así está siendo menos vulgar y más respetuoso hacia sus superiores. En su intento de mostrarse más respetuoso utiliza una expresión que no tiene el significado figurativo que sí tenía «*sulla tazza*», de esta manera se produce una conversación cómica, típica de la mayoría de sus intervenciones. El personaje del Agente se parece, en cierta manera, al Agatino Catarella de las novelas de Andrea Camilleri porque se autocorrigió a menudo, intentando ser correcto y respetuoso en el

²³³ En español «cagarse encima».

ambiente de la comisaría, pero no llega a lograrlo pues no tiene las capacidades suficientes para ello.

Creemos que la traducción al español no refleja este momento incómodo para el Agente que, ante la llamada de atención de su superior, decide bajar el nivel de vulgaridad, precisamente porque Matteini usa una expresión aún más vulgar, «acojonados». Además, al final del fragmento se produce un juego de palabras con «*sul water*» (en el váter) y «*tirate l'acqua*» (tiren de la cadena). En la traducción al español, este juego se pierde, ya que la traductora no incluyó ninguna referencia al retrete, por lo que prefiere omitir la parte en la que el Loco exclama «*tirate l'acqua*». En nuestra traducción intentamos conservar el juego de palabras y ese grado de vulgaridad que va disminuyendo mediante el uso de las expresiones «cagarse» y «defecarse», para así poder hacer un juego de palabras con la última intervención del Loco, que no irá ligado al uso del retrete ni a tirar de la cadena puesto que hemos optado por cambiar el contenido.

Propuesta
<p>Loco: Y mírelos... Siguen desesperados, ¡qué caras de entierro!</p> <p>Agente: (<i>Animado por la confianza del juez</i>) Sí, y con permiso y hablando mal y pronto, señor juez... me parece... que se han cagado...</p> <p>Comisario jefe: Pero, ¿nos hemos vuelto locos o qué?</p> <p>Agente: Perdona, quería decir... Que se han defecado.</p> <p>Loco: Vamos, vamos, arriba los ánimos, y límpiense el trasero... ¡Alegría señores!</p>

• Fragmento 4

IT.	ES.
<p>Matto: A me invece non convince proprio per niente! Neanche un giallo televisivo l'accetterebbero! È che cercavo di salvare la vostra, di versione, che frana ancora peggio! (p. 44)</p>	<p>Loco: Pues a mí no me convence lo más mínimo. No la aceptarían ni en una serie policíaca. Estaba tratando de salvar su versión, que es aún más floja. (p. 86)</p>

Aquí, el juego de palabras se encuentra en «*di versione*», que hace referencia a la versión que habían dado los policías anteriormente sobre el interrogatorio del anarquista, en la que, supuestamente, le habían hecho reír hasta tal punto que por unos momentos se había relajado. De esta forma, se crea un doble sentido con las palabras *versione* (versión) y *diversione* (diversión) que no se refleja en español, quizá porque, simplemente, la traductora no lo ha advertido, ya que en este caso, las palabras coinciden en ambas lenguas. Por lo tanto, quedaría de la siguiente forma: «di versión». Obviamente, en la puesta en escena, el actor debería hacer hincapié en la pronunciación, haciendo notar el juego de palabras que hace referencia a la versión divertida que habían dado de los hechos.

Propuesta
Loco: Pues a mí no me convence para nada. No la aceptarían ni en un telefilm. Yo solo trataba de salvar vuestra <i>di versión</i> , que es aún peor.

• Fragmento 5

IT.	ES.
Commissario Sportivo: No, mi scusi, ma non ne ho avuto il tempo... (<i>Rivolto al Questore</i>) Il professor Marco Maria Malipiero, è il primo consigliere della corte di cassazione... Per carità, lasci perdere quel: «primo consigliere...» non ci tengo... dica pure «uno dei primi» mi basta! (p. 23)	Comisario: No, perdone, no me ha dado tiempo. (<i>Al Comisario jefe</i>) El profesor Marcos Malipiero es el primer consejero del Tribunal Supremo. Loco: Por favor, olvide lo de «primer consejero», es lo de menos... Con decir «uno de los primeros» basta. (p. 44)

En este ejemplo podemos ver cómo mediante una traducción literal el resultado es exitoso, ya que el cargo que ocupa el Loco como «*primo consigliere*» a primera vista tendría un equivalente en español: «primer consejero», manteniéndose el humor, que recae en que no se puede ser segundo ni tercer consejero, ya que esos cargos no existen. En realidad, este cargo no existe en España. Los magistrados que forman el gobierno del Tribunal Supremo son el Presidente, el Vicepresidente, el Secretario y los llamados

Miembros natos o presidentes de sala, y los Miembros electos. A pesar de esto, creemos acertada la traducción de Matteini, que deja a un lado la nomenclatura oficial para mantener el efecto humorístico. En cuanto al nombre del órgano para el que trabaja, la *Corte di Cassazione*, pasa a ser el Tribunal Supremo siguiendo la estrategia de la adaptación.

- **Fragmento 6**

IT.	ES.
Matto: [...] Via, a casa... sloggiare... sei vecchio... rincoglionito! Invece per i giudici è tutto l'opposto più sono vecchi e rinco... svaniti, più li eleggono a cariche superiori... (p. 11).	Loco: Fuera, a casita, estás viejo... ¡gagá! Pero los jueces no, para ellos es todo lo contrario, cuanto más viejos y ga... distraídos estén... más los eligen para cargos importantes... (p. 26).

«*Rincoglionito*» es una palabra malsonante que significa «estar medio tonto» o «estar atontado». La connotación que tiene es vulgar, por lo que cuando el Loco tiene la intención de repetirla otra vez, se frena y lo cambia por «*svaniti*» que, según el diccionario Treccani, hace referencia a aquella persona que ha perdido la lucidez mental y no se considera un término malsonante. La traductora traduce «*rincoglionito*» como «gagá» que la RAE define como aquella persona de edad que ya ha perdido parte de sus facultades mentales. El problema es que esta palabra no es malsonante como sí lo es «*rincoglionito*», por lo que en la traducción, el Loco no debería frenarse para cambiar de adjetivo. Proponemos cambiarlo por «agilipollado»²³⁴, que sí es vulgar y también significa «estar atontado». Además, se formará una aliteración en la autocorrección del Loco y el adjetivo «ágil», refiriéndonos a la agilidad mental de los jueces.

Propuesta
Loco: Fuera, desaloja, a tu casa, estás viejo... ¡agilipollado! Pero para los jueces no, es todo lo contrario, cuanto más viejos y agili... menos ágiles estén... más los eligen para cargos importantes...

²³⁴ Carla Matteini ya eligió este término en la traducción de 1974: «A casita, fuera, estás viejo, ¡agilipollado! En cambio para los jueces no, para ellos es todo lo contrario, cuanto más viejos y agili... tontados estén, más les eligen para cargos importantes, para responsabilidades mayores...». (p. 17).

- **Fragmento 7**

IT.	ES.
Matto: Attento all'occhio... va a finire che mi schizza! (p. 53)	Loco: Ojo con el ojo, que se me va a salir. (p. 103)

Cuando el Loco se hace pasar por capitán del ejército, utiliza a modo de disfraz un ojo postizo con un parche por encima, por lo que cada vez que le dan un golpe, corre el riesgo de que se le salga. A partir de este disfraz, se van sucediendo una serie de juegos de palabras que tienen en común la palabra *occhio*. En la traducción se acierta con la expresión «ojo con el ojo» que es lo mismo que «cuidado con el ojo», que sería la traducción literal de «*attento all'occhio*», pero esta vez el juego de la traducción supera al original, debido a que surge un chiste que no existía antes. Puede que sea una estrategia de compensación, ya que en otros momentos la traductora no consigue trasladar los sucesivos juegos de palabras con *occhio*/ojo, como vemos a continuación.

- **Fragmento 8**

IT.	ES.
Giornalista: Oh, che divertente, portava una benda per sfizio?	Periodista: Uy, qué gracia... ¿lleva el parche por coquetería?
Matto: No, era per non dare nell'occhio. (<i>Ride</i>)	Loco: No, solo para no llamar la atención. (<i>Ríe</i>)
Giornalista: Ah, ah... buona [...] (p. 66)	Periodista: Ja ja, qué bromista [...] (p. 124)

«*Dare nell'occhio*» significa «llamar la atención», que es exactamente lo que Carla Matteini escribe en la traducción, perdiéndose así el juego de palabras con el ojo postizo. El chiste desaparece, no llega a entenderse por qué la periodista dice luego «Ja ja, qué bromista». Sin embargo, si cambiásemos «llamar la atención» por una expresión similar como «echar el ojo encima», sí que se conservaría el juego de palabras y habría motivos para que a la periodista le pareciese gracioso, quedando así:

Propuesta
Periodista: Uy, qué gracia... ¿lleva el parche por gusto?

Loco: No, es para que nadie me eche el ojo encima. (*Ríe*)

Periodista: Ja ja, qué buena.

- **Fragmento 9**

IT.	ES.
Matto: [...] Vorrebbero veder eliminate le classi... e noi faremo che non ci sia più questa gran differenza o meglio che non dia così tanto nell'occhio! (p. 67)	Loco: [...] ¿Quieren que desaparezcan las clases? Pues haremos que no haya tanta diferencia, o mejor, que no se note tanto. (p. 125)

Este es un ejemplo más en el que no se respeta el juego de palabras con el ojo del falso capitán. En este caso es más difícil encontrar otra expresión que signifique «llamar la atención», que contenga la palabra «ojo» y que se adapte al contexto, razón por la que la traductora ha optado por un equivalente comunicativo: expresa la misma idea, pero el chiste deja de existir y el público español no tiene la posibilidad de reír como sí la tiene el italiano ante el juego de palabras del capitán del ojo falso. Una buena opción sería utilizar la expresión «saltar a la vista», que aunque no contenga la palabra «ojo», mantiene la connotación de lo visual, de lo relacionado con la vista, con los ojos, quedando de la siguiente forma:

Propuesta
Loco: ¿Quieren que desaparezcan las clases? Pues haremos que no haya tanta diferencia, o mejor, que no salte tanto a la vista.

De esta manera, con algún tipo de guiño por parte del actor, ya que la situación es siempre humorística, se vería reflejado el juego del ojo y la vista. Además, resultaría divertido porque el ojo del capitán tiende a salirse, a saltar fuera de su lugar. Nos parece necesario destacar, una vez más, la importancia de la puesta en escena ante este tipo de situaciones, ya que el humor no termina en las palabras, en el texto, sino que se completa con la puesta en escena, con la voz del actor, sus gestos y movimientos.

- **Fragmento 10**

IT.	ES.
Matto: È vero: infatti si dice: «dimmi come fabbrichi una bomba e ti dirò chi sei». (p. 60)	Loco: Ciertamente. En efecto, se dice: «Dime cómo fabricas una bomba y te diré quién eres». (p. 114)

La solución ante este juego de palabras idiomático es sencilla; con una traducción literal se consigue un resultado idéntico simplemente por el hecho de que el refrán es el mismo en ambas lenguas: «*dimmi con chi vai e ti dirò chi sei*» y «dime con quién andas y te diré quién eres». Basta con sustituir la primera parte del refrán y alterarlo para que sea humorístico en ambas lenguas.

- **Fragmento 11**

IT.	ES.
Matto: No, no, per dio! Lei non crede niente... Lei non deve saperne niente, signor questore!	Loco: ¡No, por Dios, usted no cree nada!
Questore: Come, non devo sapere?	Usted de esto no sabe nada, señor comisario jefe.
Matto: Ma porco cane, siamo qui che facciamo i salti mortali per tirarla via di mezzo, per dimostrare che lei con la morte del ferroviere non ha niente a che fare... perché non era nemmeno presente.	Comisario Jefe: ¿Cómo que no sé nada?
Questore: Ha ragione, mi scusi, ero distratto.	Loco: Demonios, estamos haciendo juegos malabares para sacarle de esto, para demostrar que no tiene nada que ver con la muerte del ferroviario... porque ni siquiera estaba presente...
Matto: Eh ma lei si distrae un po' troppo, dottore... Stia attento... Dunque, come diceva Totò in una vecchia farsa, « <i>a quest'ora il questore in questura non c'era!</i> » Ma c'era il commissario. (p. 40).	Comisario Jefe: Ah sí, tiene razón... Perdón, me he distraído.
	Loco: Se distrae demasiado, tenga cuidado. Así que no estaba, pero sí estaba el comisario. (p. 78).

Totò fue el nombre artístico del actor italiano Antonio de Curtis, que interpretando al Commissario Saracino en la película de 1963 *Totò contro i quattro*, pronunció esa famosa frase que rápidamente pasó a formar parte de los trabalenguas italianos más populares. Reproducir en lengua española un trabalenguas completo en el mismo espacio nos ha resultado imposible, pero con algunas variantes, sería posible insertarlo unas líneas antes.

Propuesta
<p>Loco: ¡No, por Dios, usted no cree nada...! ¡Usted no debe saber nada señor Comisario Jefe!</p> <p>Comisario Jefe: ¿Cómo que no debo saber nada?</p> <p>Loco: Pero me cago en la leche, estamos aquí haciendo auténticos malabares para quitarle de en medio, para demostrar que usted no tiene nada que ver con la muerte del maquinista porque ni siquiera estaba presente...</p> <p>Comisario Jefe: Tiene razón... lo siento, estaba distraído.</p> <p>Loco: Tres tristes policías se distraían demasiado en un triste trámite. Esté más atento. Entonces usted no estaba, pero estaba el Comisario.</p>

Hemos propuesto un trabalenguas muy popular en español con las respectivas variantes para adaptarlo al contexto, en el cual recordamos que están presentes en escena los tres policías y el Loco, y siguen reconstruyendo cada uno de los pasos del interrogatorio del anarquista, por lo que la palabra «trámite» nos parece adecuada para describir la situación. Lo importante es que el público identificará el trabalenguas enseguida y creemos que así podría conservarse el humor del fragmento, al menos de manera más satisfactoria que mediante una traducción que lo omita totalmente.

4.5. LA TRADUCCIÓN DE LOS JUEGOS DE PALABRAS «ESCONDIDOS»

Los tres fragmentos restantes que mostraremos a continuación no llegan a constituir un juego de palabras como tal, ya que el efecto lúdico puede pasar desapercibido a causa de su sutilidad, es decir, no es tan obvio como en los ejemplos analizados anteriormente. Creemos que en estas tres ocasiones, Dario Fo quiere decir algo más de lo que se indica en el contexto mediante la elección de cada una de las tres palabras, elecciones nunca inocentes, y menos para un dramaturgo tan ferozmente crítico como él, cuyas denuncias pueden expresarse de las maneras más claras y directas, pero también utilizando otros recursos menos evidentes que resultan realmente ingeniosos. Recordamos que Fo aprendió de Giorgio Strehler la importancia de profundizar en el lenguaje y en los significados más escondidos de las palabras, pudiendo ser los ejemplos que presentamos a continuación una buena muestra de esta influencia.

- **Fragmento 12**

IT.	ES.
Commissario: Ancora un po': s'è fatto pagare addirittura ventimila lire per una visita...	Bertozzo: Si te parece poca estafa cobrar cien mil liras por consulta...
Agente: Ammazza che <i>carabinata</i> ! (p.8)	Agente: ¡Qué timo! (p. 20)

La *carabina* es un arma de fuego similar a un fusil y, consecuentemente, una *carabinata* es el tiro que se dispara con este tipo de arma. La traducción de Matteini es correcta, ya que en el contexto tiene el significado de «estafa», «timo». El detalle que nos interesa es la etimología de la palabra, de la que deriva «*carabiniere*». Creemos que aquí Fo hace una referencia a este cuerpo de las Fuerzas Armadas y de la Policía, cuyo lema «*Nei secoli fedele*», fieles al gobierno, al poder, contrasta con la actitud de Fo hacia el mismo. Lamentablemente, no es posible reflejar este matiz en la traducción al español.

IT.	ES.
Indiziato: [...] se non gli <i>carabinavo</i> le ventimila, lei crede che quel poveraccio e soprattutto i suoi familiari sarebbero stati	Sospechoso: [...] Si no le llego a timar las 100.000, ¿cree que ese pobre desgraciado, y sobre todo sus familiares, se habrían

soddisfatti? (p. 8)	quedado tranquilos? (p. 21)
---------------------	-----------------------------

Observamos que un poco más adelante utiliza también el verbo «*carabinare*», en lugar de otro de uso más común y mismo significado como «*fregare*». En este caso tampoco es posible proponer una traducción con una connotación que haga referencia a un cuerpo de policía.

- **Fragmento 13**

IT.	ES.
Commissario: Chi va in giro a cercarmi? Matto: Un tale col maglione girocollo <i>dolce vita</i> , non glielo ha ancora dato il pugno? (p. 17)	Bertozzo: ¿Quién me anda buscando? Loco: Uno con jersey de cuello alto. ¿Aún no le ha pegado? (p. 33, 34).

En esta ocasión utiliza la expresión «*dolce vita*» para referirse a un tipo de prenda de vestir, concretamente a un jersey, aquellos que son de cuello alto, tal como expresa Matteini en la traducción, ya que esta es la manera en la que los conocemos en español. Sin embargo, también son conocidos así en italiano, es decir, *maglione a collo alto*. El hecho de que se decante por la expresión «*dolce vita*» vuelve a parecernos una decisión intencionada y para nada casual, al fin y al cabo, no debemos olvidar lo que fue *La dolce vita*²³⁵ y el estilo de vida que esta película reflejaba. No es coincidencia que el portador del jersey fuese el Comisario, llamado *Commissario Sportivo* en el texto original, que representa a Luigi Calabresi²³⁶, romano de nacimiento. Por lo tanto, creemos que con el uso de ese adjetivo, pretende evidenciar o sugerir de algún modo la vida de lujo y excesos que podría haber llevado Calabresi o la policía italiana en general. Como en el ejemplo anterior, conseguir una sugerencia del estilo en español es prácticamente inviable.

²³⁵ Considerada por muchos la obra maestra de Federico Fellini, la película muestra la vida nocturna en la Via Veneto de Roma.

²³⁶ Ir al Anexo número 2.4. y 2.5. para ver las fotografías del comisario Luigi Calabresi y Claudio Bisio, actor que lo interpretó en la representación televisada por RAI en 1987.

• **Fragmento 14**

IT.	ES.
Matto: [...] Voi li credete anarchici, comunisti, potere operaio, sindacalisti... no, in verità si tratta solo di poveri ammalati, depressi, ipocondriaci, malinconici, che si son camuffati da rivoluzionari pur di essere interrogati da voi... e farsi finalmente quattro belle risate sane! <i>Farsi un po di buon sangue</i> , insomma! (p. 42)	Loco: Ustedes se creen que son anarquistas, comunistas, sindicalistas, extremistas... y en realidad son pobres enfermos deprimidos, hipocondríacos, melancólicos, que se disfrazan de revolucionarios para que ustedes los interroguen, y poder así pasar un buen rato, hacer unas risas. (p. 82)

El tono irónico con el que habla el Loco es más que evidente en este fragmento. Los policías afirmaban que durante unos momentos, estuvieron interrogando al anarquista «en broma», de ahí que el Loco les siguiese la corriente explicando que cualquiera que pasase por la comisaría lo haría intencionadamente para ser interrogado y divertirse con los policías. Para aumentar el sarcasmo, utiliza la expresión «*farsi un po' di buon sangue*», que aunque no la hemos encontrado en ningún diccionario fraseológico, sí que existe una expresión de forma similar con el significado contrario: *farsi cattivo sangue*, que quiere decir enfadarse o atormentarse por algo, por lo que intercambiando los adjetivos y siguiendo el contexto, la elegida por Fo tendría el significado de relajarse, pasar un buen rato. Lo interesante es el significado literal de la expresión, que no pasa inadvertido: «hacerse buena sangre», el cual aumenta la ironía de lo que está diciendo el Loco, es decir, los interrogatorios no son precisamente divertidos, sino brutales, hasta el punto de poder llegar a hacer sangrar a los interrogados mediante métodos poco ortodoxos.

En este caso resulta más sencillo proponer una traducción en español que siga la ironía de lo que el Loco quiere decir, por ejemplo con la expresión idiomática «pasarle de miedo», la cual creemos que encajaría en el contexto gracias a su significado literal y al figurado.

Propuesta
<p>Loco: Ustedes creen que son anarquistas, comunistas, sindicalistas, extremistas, pero no, en realidad son solo pobres enfermos, deprimidos, hipocondríacos, melancólicos disfrazados de revolucionarios para que los interroguen... y poder echarse unas risas, ¡para pasarlo de miedo, vamos!</p>

4.6. LA TRADUCCIÓN DE LOS NOMBRES PROPIOS

Peter Newmark (1987/1992: 289) sostiene que «cuando los nombres de pila y apellidos de la gente no tienen connotaciones en el texto, se suelen transferir, con lo cual, se mantiene su nacionalidad». Normalmente, se traducen cuando se da la situación contraria, es decir, que «enriquezcan la lectura o tengan un significado relevante para la narración» (Marcelo, Pascual 2005: 966). Lo que ocurre con los nombres que aparecen en *Morte accidentale di un anarchico* es que, encontrándose en un contexto de situaciones absurdas, adquieren una connotación humorística que aumenta el disparate.

- **Fragmento 15**

IT.	ES.
Matto: Non mi chiami più giudice, per carità. Da questo momento sono il capitano Marcantonio Banzi Piccinni della scientifica... Va bene? (p. 50)	Loco: No vuelva a llamarme juez, por lo que más quiera. Desde este momento soy el capitán Armando Guerra, de la policía científica, ¿de acuerdo? (p. 96)

En italiano la comicidad recae principalmente en el nombre elegido, Marcantonio, que recuerda al famoso general romano de la época de Julio César. En la traducción se ha optado por buscar un nombre que provoque la risa en un contexto de por sí ridículo: el Loco, para ayudar a los policías en el interrogatorio de la periodista, decide disfrazarse de capitán. El nombre «Armando Guerra» consigue aumentar lo absurdo de la situación, pero nos resulta poco original, ya que la composición Armando + sustantivo (ej. paredes, escándalo) es un poco obvia. Preferimos optar por mantener el nombre del capitán escribiéndolo tal como lo conocemos en España, solución que creemos acertada porque el general Marco Antonio es un personaje histórico y, por lo tanto, ampliamente conocido.

Propuesta
Loco: No vuelva a llamarme juez, por lo que más quiera. Desde ahora soy el capitán Marco Antonio Banzi Piccini de la policía científica, ¿de acuerdo?

- **Fragmento 16**

IT.	ES.
Matto: Permettete che mi presenti: padre Augusto Bernier... [...] (p. 69)	Loco: Permítanme que me presente: Padre Augusto Iglesias... [...] (p. 128)

Sucede lo mismo en este caso, donde el Loco, para hacerse pasar por obispo, toma un nombre de un antiguo emperador romano, Augusto, y un apellido francés que recuerda a obispos de la Iglesia Católica, como Étienne-Alexandre Bernier. En español Carla Matteini mantiene el nombre y cambia el apellido por Iglesias, lo que vuelve a provocar la carcajada del espectador porque la traducción sigue la línea de los chistes relacionados con los colmos, que pueden jugar con los nombres de las personas y las profesiones que ejercen, como ocurre en este caso con el apellido del obispo.

- **Fragmento 17**

IT.	ES.
Matto: D'accordo, forse io esagero, forse metterò troppo in dubbio,... ma qui pare d'essere davanti a uno dei quei giochi per deficienti e ritardati che si leggono sulla settimana enigmistica: «trovare i trentasette errori e contraddizioni in cui è caduto il commissario Baciocchi Stupidoni». E come posso aiutarvi? (p. 46)	Loco: Bueno, puede que exagere y dude en exceso, pero es que esto parece uno de esos juegos para subnormales de los pasatiempos: «Encuentre los 37 errores y contradicciones en que ha caído el comisario Ojo de Lince... » ¿Cómo voy a ayudarles? (p. 88)

En este caso nos encontramos ante una comparación que hace el Loco para reflejar la actitud de los policías a los que supuestamente quiere ayudar. La comicidad del nombre en español es distinta a la del italiano, ya que este último no tiene un significado que vaya más allá de: el comisario «*Besojos Estúpidos*», mientras que en español, la traducción «Ojo de Lince», tiene una connotación semántica propia, ya que forma parte de una unidad fraseológica (tener ojos de lince), la cual se dice de una persona que ve muy bien, que contrasta con lo que en realidad sucede en el contexto, dando lugar a la

ironía. Nos parece más adecuado mantener la misma forma de la unidad fraseológica, es decir, «ojos de lince» y no «ojo de lince», ya que la última nos parece menos natural.

Propuesta
Loco: De acuerdo. Quizás yo exagero, quizás dudo demasiado... pero es que aquí parece que estamos delante de uno de esos juegos para imbéciles y retrasados de los pasatiempos: «Encuentra los treinta y siete errores y contradicciones en los que ha caído el comisario Ojos de Lince...» ¿Así cómo les voy a ayudar?

4.7. LA TRADUCCIÓN DE LAS REFERENCIAS CULTURALES

El primer problema que plantea este apartado es que todo en una lengua podría ser considerado una referencia cultural, empezando por la lengua misma. A través del análisis de diferentes ejemplos, observaremos cómo han sido traducidos al español algunos elementos culturales que aparecen en la obra, unos italianos y otros más universales, si han sido adaptados, suprimidos, naturalizados o si se han añadido nuevos y, una vez más, se propondrá una traducción en el caso que sea conveniente. En muchos de los ejemplos podremos observar que el elemento cultural es también núcleo humorístico del fragmento.

- **Fragmento 18**

IT.	ES.
Matto: [...] Ora guardi, che non è mica millantare un titolo dire: «io sono psichiatra». È come dire «io sono psicologo, botanico, erbivoro, artrítico». La conosce lei la grammatica e la lingua italiana? Sì? Beh, allora dovrebbe saperlo che se uno scrive archeologo è come se scrivesse «bergamasco», mica vuol dire che ha fatto gli studi! (p. 9)	Loco: [...] Mire, decir «soy psiquiatra» no es suplantar un título. Es como decir: «soy psicólogo, botánico, herbívoro, artrítico». ¿Conoce la gramática y la lengua italiana? ¿Sí? Pues debería saber que si uno escribe «arqueólogo» es como si escribiera «siciliano»... ¡no significa que haya realizado estudios! (p. 22)

En este fragmento observamos una sustitución intencionada de «*bergamasco*» por «siciliano». «*Bergamasco*» es el gentilicio de la ciudad de Bérgamo, perteneciente a la región de Lombardía; mientras que «siciliano», es aquella persona que procede de la isla y región de Sicilia. La traductora decide cambiarlo por el gentilicio del que pertenece a otro lugar, y ese lugar no es otra ciudad, sino una isla, una región, concretamente Sicilia. Es posible que este cambio se haya hecho pensando en que el público no es capaz de situar la ciudad de Bérgamo en la región de Lombardía, ya que puede que nunca haya oído hablar de ella. Por eso, si se hubiese conservado «*bergamasco*», el efecto habría sido nulo o extraño para el receptor, que al no conocer la ciudad, tampoco percibe las connotaciones que esta puede llevar consigo. La pregunta que formulamos entonces es:

¿tiene aquí el gentilicio *bergamasco* alguna connotación de la que Dario Fo se sirve para crear un efecto cómico? Creemos que sí por las siguientes razones. En primer lugar, tenemos que tener en cuenta que Fo se crió en los alrededores del Lago Maggiore, que estudió en Milán y que ha trascurrido muchos años de su vida allí, por lo que conocía a fondo los estereotipos existentes de los habitantes de cada zona de la región de Lombardía. En segundo, en el fragmento encontramos una comparación que rompe las expectativas al equiparar un oficio (arqueólogo) con el gentilicio, como si el hecho de ser bergamasco convirtiese a uno en arqueólogo. Creemos que este efecto cómico se acentúa por el estereotipo que existe en torno a los habitantes de Bérgamo, fenómeno con el que Fo jugaba ya en 1956 en un *sketch* de un programa de radio con Parenti y Durano, *Non si vive di solo pane*, en el que un turista bergamasco y otro inglés compran un billete en una estación:

Inglese: Gramelot, di lingua inglese di un turista che evidentemente sta chiedendo un biglietto per l'estero.

Bergamasco: Am g daga do andaa Pir Bundù...

Fattorino: Come?

Bergamasco: Am g daga do andaa Pir Bundù

Signore: Scusi, questo è lo sportello per i biglietti per l'estero. Per Bergamo è dall'altra parte²³⁷ (Fo, Parenti, Durano 1956: 3 *apud* Barsotti 2006: 71).

Aquí se advierten dos ejemplos de *grammelot*: el inglés, que no aparece escrito, solamente unas indicaciones para saber cómo simularlo, y el pseudo-dialecto bergamasco que, sin embargo, aparece transcrito. Lo que podemos deducir del discurso en dialecto por la situación comunicativa en la que se enmarca es que resulta incomprensible para su interlocutor y que, a pesar de que el cliente bergamasco parece que quiere comprar un billete al extranjero, inmediatamente un señor identifica su procedencia por su forma de hablar, indicándole que para ir a Bérgamo los billetes se adquieren en otro lado. Suponemos, entonces, que el dialecto bergamasco se caracteriza por su incomprensibilidad para alguien que hable italiano estándar.

²³⁷ «Inglés: Gramelot en lengua inglesa de un turista que evidentemente está solicitando un billete para el extranjero // Bergamasco: Am g daga do andaa Pir Bundù... //Dependiente: ¿Cómo?// Bergamasco: Am g daga do andaa Pir Bundù //Señor: Disculpe, esta es la taquilla para comprar billetes al extranjero. Para Bérgamo es en el otro lado.»

El dialecto, difícil de entender, nos da una pista sobre las connotaciones del gentilicio, ya que debido a su tono campechano, se asocia normalmente a la gente de orígenes humildes y rurales así como aquella que se dedica en gran parte a realizar trabajos manuales, para los que no es necesaria una gran formación académica. Precisamente de lo que el Loco hablaba en el fragmento de *Morte accidentale* era de formación, de los estudios que había que cursar para ser arqueólogo, afirmando que ninguno, que ser arqueólogo es como ser bergamasco y, precisamente, un oficio muy común en Bérgamo es el de albañil, para el cual no se necesitan estudios académicos²³⁸. El contraste entre los dos oficios es obvio, pero también es cómico las similitudes que comparten, ya que ambos se pueden realizar al aire libre; se trabaja el suelo, la tierra; se usan instrumentos que podrían tener objetivos similares si bien en tamaños diferentes. Quizás, fuera de Lombardía, el tópico del albañil bergamasco no sea tan famoso, pero sí que es cierto que existe el estereotipo de que los habitantes de esta ciudad son personas campechanas, de maneras un poco bruscas y cuyo acento no pasa desapercibido. Por lo tanto, creemos que se podría estar equiparando el oficio de arqueólogo al de albañil de manera implícita a través del gentilicio y su estereotipo para provocar la carcajada. Así, el fragmento exige que se reflexione sobre estos valores para que puedan ser traducidos de manera adecuada, estando muy atentos a las connotaciones. Mantener el efecto humorístico es lo que más nos interesa.

La solución por la que opta Matteini, «siciliano», nos parece, en primer lugar, domesticadora porque facilita la comprensión del receptor, ya que la mayoría de los espectadores sí sabrán dónde se encuentra Sicilia, porque puede que sea la región italiana más famosa para los españoles, dado que, por ejemplo, podrían conocer a algún personaje televisivo o literario, real o ficticio, perteneciente a esa zona. En segundo lugar, y ligada a esta última idea, es una solución muy arriesgada porque es bastante posible que despierte la idea de la mafia en el público, precisamente porque ha sido una temática muy tratada por la literatura y el cine, llegando a crearse un estereotipo de los sicilianos como mafiosos muy presente no solamente en España, sino casi a nivel mundial.

²³⁸ Para comprobar la gran tradición de albañiles en Bérgamo se puede consultar este artículo: https://www.ecodibergamo.it/stories/Economia/276650_bergamo_capitale_dei_muratori_summit_alla_scuola_edile_di_seriato/.

Como podemos observar, el término utilizado en el texto original y por el que se ha optado en el texto meta presentan connotaciones muy diferentes, o lo que es lo mismo, despiertan ideas distintas en cada receptor determinadas por la cultura en la que cada uno ha desarrollado sus vivencias. Teniendo en cuenta las posibles connotaciones del término «siciliano», tan diferentes a las de «*bergamasco*» en el texto original, creemos que es necesario un cambio en el fragmento para realizar una traducción más acorde con las connotaciones humorísticas del texto original.

Propuesta
Loco: Mire, suplantarse un título no es decir «soy psiquiatra». Es como decir «yo soy psicólogo, botánico, herbívoro, artrítico». Alguien le habrá enseñado a usted gramática y sintaxis, ¿no? Pues entonces debería saber que si uno dice que es arqueólogo es como si dijese que tiene un tío en Granada, que ni es tío ni es nada.

Hemos omitido la palabra «italiana» en lo que se refería a la lengua y a la sintaxis precisamente por la traducción por la que hemos apostado, una unidad fraseológica que despertaría un gran contraste en el espectador, que sabe que la trama se desarrolla en Italia. Somos conscientes de que la decisión podría considerarse domesticadora por haber eliminado el elemento extranjero, pero nos parece una elección más adecuada si nos ponemos en el lugar del público. Al fin y al cabo, creemos que nuestra opción encaja bien en el contexto, no da lugar a equívocos ni a connotaciones erróneas y mantiene el humor, acorde con la actitud descarada del Loco, que puede permitirse reírse de Bertozzo elaborando excusas absurdas.

- **Fragmento 19**

IT.	ES.
Matto: Vedi dei vecchietti di cartone tutti impaludati: cordoni, mantelline di ermellino, cappelloni a tubo con le righe d'oro che sembrano tante comparse del fornaretto de Venezia, traballanti, con delle facce da tappi della val Gardena... con due paia d'occhiali legati con le	Omisión.

catenelle, che se non li perdono... non si ricordano mai dove li hanno appoggiati. (p. 11).	
---	--

El Loco habla de lo mucho que le gustaría interpretar el oficio de juez y empieza a describirlos físicamente. La omisión de este fragmento en el texto meta creemos que puede deberse a la dificultad de traducir dos referencias culturales conocidas solamente en Italia cuyo efecto cómico es más que evidente para el espectador italiano de aquel tiempo. Quizás este tipo de referencia forma parte de esos elementos demasiados localistas que Matteini prefería eliminar. El Loco afirma que los jueces podrían ser los extras de la película *Il fornaretto di Venezia*²³⁹ debido a su manera de vestir, muy recargada, y compara sus caras con las de los tapones de botellas con formas humanas típicos de Val Gardena²⁴⁰. El humor recae en la exageración y en la forma en la que describe a los jueces, vestidos de lujo y a la antigua, pero esta descripción no termina solo en el papel, sino que aquí hay todo un conjunto de gestos por parte del actor que imitan tantos los movimientos como las expresiones faciales de los jueces. Con la omisión no solamente se está perdiendo humor e información, sino también otros aspectos que van más allá del texto y que tienen lugar sobre el escenario. Por ello, a pesar de la dificultad, nos atreveremos a dar una propuesta de traducción interpretando esas referencias culturales.

Propuesta
Loco: Ves a unos viejecitos de cartón, emperifollados: cordones, capas de armiño, sombrerozcos de tubo con líneas de oro que parecen que acaban de salir de palacio, tambaleándose, con sonrisitas inquietantes, sus dos pares de gafas colgando de una cadena, que si no las pierden, nunca saben dónde las dejan.

Los extras de *Il fornaretto di Venezia* pasan a ser personajes salidos de palacio y de los curiosos tapones nos hemos quedado con esa sonrisa indescifrable de los personajes, inquietante, que pueden llevar al actor a imitarla graciosamente durante la interpretación de la escena.

²³⁹ Para ver un fotograma de la película, ir al anexo 2.6.

²⁴⁰ Para ver una fotografía de los tapones, ir al anexo 2.7.

• **Fragmento 20**

IT.	ES.
Matto: [...] che dopo ‘sta visita del giudice revisore ti spediranno nel sud, magari a Vibo-Valentia Calabrese... dove c’è il palazzo della questura che è a un piano solo e l’ufficio per il commissario è nel seminterrato... ah ah! Hai capito l’antifona: nel seminterrato... Ah ah! Ah ah, t’è piaciuta? Non t’è piaciuta? Beh, sarà per un’altra volta (p. 15).	Loco: [...] que después de la visita del juez revisor te van a empaquetar al sur, a Calabria, donde la jefatura está en un solo piso, y el despacho del comisario en el semisótano... ja ja... lo has cogido, en el semisótano... ¡Ja ja! ¿Te ha gustado? ¿No te ha gustado? Pues otra vez será. (p. 32)

Cuando el Loco está a punto de irse del despacho de Bertozzo, suena el teléfono y responde haciéndose pasar un tal Comisario Anghiari. La persona que llama intentado ponerse en contacto con Bertozzo es el Comisario²⁴¹, que informa al falso Anghiari de que un juez revisor acudirá a la comisaría a revisar el caso del anarquista. Entonces el Loco, haciendo como que Bertozzo está a su lado, intenta asustar al Comisario haciéndole pensar en el peor de los escenarios tras el posible descubrimiento por parte del juez de las versiones contradictorias de los policías. Según Bertozzo, —recordamos que no está presente, sino que es el falso Anghiari el que finge hablar por él— una vez descubierto todo, el Comisario sería destinado a Vibo-Valentia, una pequeña ciudad del sur de Italia, más concretamente de la región de Calabria.

El contraste con la vida en Milán es más que evidente para el receptor italiano, que posiblemente considere divertida la amenaza del Loco, no solo por la nueva destinación, sino también por las características del despacho del nuevo edificio, situado entre el suelo y el subsuelo. Si nos centramos en la elección de la ciudad por parte de Fo, creemos que una vez más vuelve a recurrir al humor en forma de estereotipos, parecidos a los que podemos encontrar en películas como *Benvenuti al sud*²⁴², en la que un empleado de *Poste Italiane*²⁴³ de Milán debe aceptar su traslado a Campania, también

²⁴¹ *Commissario Sportivo* en el texto original y Comisario en la traducción. Hay varias pistas a lo largo de la obra que nos hacen pensar que este comisario representa a Luigi Calabresi.

²⁴² Película del año 2010 dirigida por Luca Miniero, es una adaptación de la francesa *Bienvenue chez les Ch'tis* estrenada dos años antes y dirigida por Dany Boon.

²⁴³ Empresa pública que se encarga del servicio postal en Italia.

en el sur. Esta película describe los principales estereotipos que a día de hoy existen entre los italianos del norte y los del sur. En lo que se refiere al sur, podríamos citar, entre otros, la alta tasa de criminalidad, el calor insoportable, la mala gestión de los residuos y la simpatía de sus gentes, y de Calabria en particular, la extendida presencia de la mafia calabresa, conocida como *'Ndrangheta*. La vida en Milán, ciudad rica, organizada, cuyos habitantes son descritos como gente fría preocupada solo por el trabajo, contrasta con la posible vida que le esperaría al Comisario en Vibo-Valentia, pequeña ciudad perteneciente a una de las regiones más pobres y menos desarrolladas de Italia.

Los estereotipos y las connotaciones aquí expresados sobre Vibo-Valentia y Calabria forman parte del capital cultural de los receptores italianos, pero es muy probable que sean desconocidos para la mayoría de los receptores españoles. Matteini debía suponerlo, ya que omite el nombre de Vibo-Valentia, manteniendo solamente Calabria, como si se tratase de un lugar específico. En nuestra opinión, el receptor del texto meta podría interpretar que se trata incluso de una ciudad, cuando en realidad es una región amplísima. La traducción que proponemos es explicativa, porque especifica que el Comisario sería enviado a un pueblo²⁴⁴ del sur, Calabria y, para facilitar la visualización del contraste con Milán, añadiremos el concepto de «mundo rural», decisión que explicaremos cuando veamos los siguientes ejemplos, ya que las referencias al «semisótano calabrés» no terminan aquí. Además, nuestra traducción intenta mantener el ritmo del original, sin alargarse en exceso.

Propuesta
Loco: [...] que espera que te guste el mundo rural, porque después de esta visita del juez revisor te van a mandar al sur, a Calabria, a un pueblo en el que la jefatura de policía tiene solo una planta y el despacho del comisario está en el semisótano... ¡ja, ja! ¿Lo has pillado? En el semisótano... ¡ja, ja! Ja, ja ¿te ha gustado? ¿No? Pues otra vez será.

La broma del semisótano calabrés va ligada a la pederreta que el falso Bertozzo, es decir, el Loco, emite por teléfono al Comisario:

²⁴⁴ Establecer la diferencia entre pueblo y ciudad es siempre difícil, ya que en ocasiones los límites dependen de la percepción que los individuos tienen de los mismos y no tanto del número de habitantes, el tipo de organización o la función que desempeñan en el desarrollo del país al que pertenecen.

IT.	ES.
<p>Matto: No, perché mi farebbe davvero piacere che il capo questore ci andasse di mezzo... Eh sì, è la verità, puoi anche dirglielo... «il commissario Anghiari ci avrebbe piacere...» e anche il Bertozzo è d'accordo con me, senti come ride. (<i>Allontana la cornetta</i>) Ah, ah! Sentito? E chi se ne frega se ci sbattono al cesso... Sì, gli puoi referire anche questo: Anghiari e Bertozzo se ne strafregano... (<i>Emette un terribile pernacchio</i>) Prettt... sì, è stato lui che ha fatto il pernacchio. (p. 15).</p>	<p>Loco: Sí, porque me encantaría que el comisario jefe se viera metido en el fregado... Es la verdad, se lo puedes decir: «Al comisario Anghiari le encantaría...» y Bertozzo piensa lo mismo, escucha cómo se ríe... (<i>Aleja el auricular</i>) ¡ja ja! ¿Has oído? Y a quién le importa que nos mande a cagar... sí, también se lo puedes decir: a Anghiari y a Bertozzo se la suda... (<i>Hace una sonora pedorreta</i>) Prrrrttttt... sí, ha sido él. (p. 31).</p>

Propuesta
<p>Loco: No, porque me haría mucha ilusión de que el jefe se viese metido en el fregao... Pues sí, es la verdad, se lo puedes decir «a Anghiari le encantaría...» Bertozzo está de acuerdo conmigo, mira cómo se ríe. (<i>Aleja el teléfono</i>) ¡Ja ja! ¿Has oído? ¿Y a quién le importa que se vaya todo a la mierda? Sí, dile esto también: a Anghiari y a Bertozzo se la suda... (<i>Emite una sonora pedorreta</i>). Prrrrttttt... Sí, la pedorreta la ha hecho él.</p>

Cuando Bertozzo vuelve a encontrarse con el Loco en la comisaría, el Loco le dice que tenga cuidado con el Comisario, pues tiene la intención de darle un puñetazo.

IT.	ES.
<p>Commissario: E perché dovrebbe venirci a dare un pugno 'sto tipo «dolcevit»?</p> <p>Matto: Per via di un pernacchio. (p. 17).</p>	<p>Bertozzo: ¿Y a santo de qué va a venir a pegarnos el del cuello alto?</p> <p>Loco: A santo de una pedorreta. (p. 34).</p>

Propuesta
<p>Bertozzo: ¿Y con qué motivo va a venir a pegarnos el del cuello alto?</p> <p>Loco: Con motivo de una pedorreta.</p>

Ante la incredulidad de Bertozzo, que no entiende de qué va el asunto, el Loco decide explicarse, confundiéndolo todavía más, pues el verdadero Bertozzo no tiene nada que ver en la historia.

IT.	ES.
Matto: Al suo collega, cosa gli va a dire che spera tanto che lo sbattano in Calabria al seminterrato... lui e il suo capo ex guardia confinaria del fascio? (p. 17).	Loco: Su colega. ¿Cómo se le ocurre decirle que espera que le empaqueten al semisótano calabrés... a él y a su jefe ex guardia de destierro fascista? (p. 35).

Propuesta
Loco: A su compañero, ¿cómo se le ocurre decirle que espera que lo manden al semisótano de un pueblo, a él y a su jefe, el antiguo guardia fascista?

Cuando Bertozzo y el Comisario se encuentran, tal como ya predijo el Loco que iba a suceder, el primero pega un puñetazo al segundo. Entra en escena el Comisario Jefe, que afea la conducta del Comisario por agredir a un compañero y este se excusa alegando que Bertozzo lo provocó con la historia de su traslado a Calabria, el semisótano y la pedorreta.

IT.	ES.
Questore: L'avverto subito che questo suo modo insolente di comportarsi non mi piace affatto... specie verso i suoi colleghi... andiamo, se adesso arriva addirittura ai pugni in faccia!	Comisario Jefe: Ante todo le advierto que su actitud insolente no me gusta en absoluto... y menos con sus colegas.... ¡Vamos, si ahora hasta les da puñetazos en la cara!
Commissario Sportivo: Eh, ma vede signor questore ... il Bertozzo non le ha detto del pernacchio e del gioco di parole sul «calabrese» seminterrato...	Comisario: Es que verá, jefe, Bertozzo no le habrá contado lo de la pedorreta, ni lo del semisótano...
Questore: Ma che pernacchio calabrese! Andiamo, non facciamo i ragazzini... (p. 22).	Comisario Jefe: ¡Pero qué pedorretas ni qué semisótano! Vamos, no sea infantil... (p. 43).

Como vemos en este último extracto, Matteini omite el gentilicio «calabrés» tanto en la intervención del Comisario como en la del Comisario Jefe, prefiriendo sustituirlo por el «semisótano» en la última, una solución que nos parece adecuada y que encaja perfectamente en el contexto. Sin embargo, el Loco retoma el tema del *pernacchio calabrese* unas líneas más adelante, por lo que proponemos la siguiente traducción del fragmento anterior acorde con el que veremos a continuación.

Propuesta
Comisario: Pero señor comisario... es que Bertozzo no le ha dicho nada de lo del semisótano del mundo rural ni de la pedorreta...
Comisario jefe: ¡Pero qué pedorreta rural ni leches! Vamos, no sea infantil...

Lo que ocurre a partir de ahora es que los estereotipos se mezclan con lo absurdo. El Loco, que ya aparece en escena fingiendo ser un juez, muestra una actitud altiva, habla ininterrumpidamente y no duda en cortar a los demás cuando intentan expresar su desconcierto, se dirige al Comisario Jefe para explicarle su preocupación por el mal comportamiento del Comisario.

IT.	ES.
Matto: Questo giovane che ho notato di indole piuttosto irascibile ed insofferente e che ora, dai loro discorsi, scopro essere allergico perfino al pernacchio calabrese, che, detto tra noi, è uno dei più blandi, specie se confrontato con quello sorrentino o capuano! Lei se ne intende?	Loco: Este joven, que parece tener un talante algo irascible e impaciente y que, por lo visto, es también alérgico a las pedorretas calabresas y a los semisótanos... entre nosotros, hágame caso, señor comisario... (<i>Le habla casi al oído</i>)... le hablo como a un padre... este muchacho necesita un buen psiquiatra. (p. 44).
Questore: No, io veramente...	
Matto: (<i>parlandogli quasi all'orecchio</i>) Mi dia retta, dottore... le parlo come ad un padre: questo ragazzo ha bisogno di un buon psichiatra... (p. 23).	

Aquí aparecen nuevas referencias culturales que podrían estar relacionadas con los estereotipos o bien podrían formar parte de una situación absurda; de igual manera podrían darse los dos casos a la vez. Nos referimos a los conceptos de *pernacchi*

capuani y *sorrentini*, que no serían otra cosa que «pedorretas capuanas y sorrentinas» que hacen referencia a las ciudades de Capua y Sorrento, ambas en la región de Campania. La sospecha de que Fo esté jugando con los estereotipos la basamos en esa alta tasa de criminalidad, que lleva a la generalización de que todos los habitantes del sur son mafiosos o delincuentes peligrosos y, por esta razón, sus pedorretas son las más «duras», es decir, las más sonoras, o al menos, más duras y sonoras que la calabresa. Creemos que se trata de una conversación en la que el personaje del Loco solo pretende confundir al Comisario Jefe, totalmente perdido, que ante la pregunta «*Lei se ne intende?*» no puede hacer otra cosa que responder que en realidad no es capaz de imaginar a qué se refiere el Loco, ya que su afirmación no tiene ningún fundamento, rozando los límites de lo absurdo.

Este momento tan cómico se pierde en la traducción de Matteini, que omite las dos referencias, consciente de que para el receptor español son intrascendentes y en la mayoría de los casos, incomprensibles. Nosotros proponemos una situación que siga esa línea del absurdo y la incomprensión, precisamente con la solución que aportamos anteriormente de la «pedorreta rural» comparándola con otro tipo de pedorretas que podrían resultar dispares.

Propuesta
Loco: Este joven, que parece tener un carácter un tanto irascible e impaciente y ahora, por lo que veo, también es alérgico a la pedorreta rural que, todo sea dicho, es una de las más blandas, sobre todo si la comparamos con la metropolitana o la litoral... Ya me entiende.
Comisario Jefe: No, yo la verdad es que...
Loco: Hágame caso, señor comisario... le hablo como a un padre: este muchacho necesita un buen psiquiatra.

Lo que se pretende con las traducciones propuestas es explicar, facilitar la decodificación del mensaje remarcando la principal diferencia entre Milán y la ciudad calabresa, utilizando para ello el concepto de «mundo rural» sin eliminar completamente las referencias a Calabria y evitar una tendencia excesivamente domesticadora que eliminase lo extranjero, pero que a su vez mantuviese el humor del texto en todos los fragmentos, un humor comprensible para los receptores españoles

que, de haber mantenido las referencias con una traducción literal, no habrían sido capaces de decodificar el mensaje, pues escapa a su capital cultural.

- **Fragmento 21**

IT.	ES.
Matto: Già, ma c'è purtroppo il guaio, che nella prima versione siete anche andati a raccontare che l'anarchico s'è acceso una sigaretta, «abbattuto», alla Francesca Bertini, e che aveva commentato «sconsolato»: «è la fine dell'anarchia» (p. 36)	Loco: Sí, pero el problema es que en la primera versión también declararon que el anarquista se encendió un cigarro, «hundido», y comentó, «destrozado»: «¡es el fin de la anarquía!» (p. 69)

En la traducción de este fragmento se advierte la omisión de una referencia de la cultura de origen, la actriz de cine mudo Francesca Bertini²⁴⁵, que en el texto italiano ayuda a imaginar de qué manera fumaba el anarquista. Se trata de una referencia reconocible solamente por miembros de un grupo cultural determinado y no identificable por otros, razón por la que creemos que Matteini prefiere omitirlo y no mantenerlo en el texto meta, pues fuera de las fronteras de Italia es probable que sea desconocido. El problema es que la omisión del referente cultural lleva consigo la pérdida del gesto. Francesca Bertini, que trabajó en unos momentos en los que el cine no contaba con sonido sincronizado y consistía principalmente en imágenes, es recordada por su sobreactuación, la abundancia de gestos faciales y movimientos, precisamente porque a falta de diálogos, para el público era más fácil identificar las emociones si los intérpretes exageraban sus actuaciones. Bertini interpretó a varios de los grandes personajes femeninos de la ópera y la literatura como Tosca o Margarita Gautier de *La Dama de las Camelias*, protagonizando escenas trágicas caracterizadas principalmente por la desesperación. Es por esto que representa acertadamente el supuesto momento del suicidio del anarquista que, desesperado, habría decidido tirarse por la ventana para acabar con su vida. Eliminando el referente cultural, el gesto del actor se pierde automáticamente. Mantener el mismo referente en el texto meta no

²⁴⁵ Para ver dos imágenes de la actriz, ir al anexo 2.8.

habría sido una solución exitosa, pues pocos españoles conocen a Francesca Bertini, por lo que el efecto cómico se perdería o causaría extrañamiento.

Creemos que siguiendo la técnica de la naturalización se podría haber buscado a otra actriz conocida por el público español para poder hacer la semejanza con el anarquista e intentar mantener tanto el efecto cómico en el texto meta, como el gesto del actor a través de lo que podría ser un equivalente visual.

Propuesta
Loco: Sí, pero el problema es que en la primera versión también declararon que el anarquista se encendió un cigarro a lo Sara Montiel, «hundido», y comentó, «desconsolado»: «¡es el fin de la anarquía!»

Sara Montiel, actriz española que durante los años cincuenta y sesenta alcanzó fama internacional con papeles de *femme fatale*, es recordada por escenas en las que aparecía fumando, además de por sus apariciones en televisión fumando puros. Con esta propuesta no se pretende equiparar a ambas actrices, sino como decíamos, mantener el efecto humorístico y la posibilidad de recrear el gesto por parte del actor, un gesto que es de por sí diferente en Francesca Bertini: su manera de fumar indicaba más bien desesperación y angustia, mientras que Sara Montiel lo hacía en un modo más sensual y seductor; al fin y al cabo, la equivalencia perfecta en traducción es imposible, pero nos parece interesante mantener el efecto humorístico por el que Fo apuesta en esta obra y también el gesto, profundizando más allá de la dimensión textual del teatro, siguiendo a Nencioni: «le battute concepite dall'autore e conservate mute e spoglie dal testo scritto devono suonare e [...] arricchirsi di quei fattori paralinguistici e cinesici che solo la presenza fisica degli attori può dare²⁴⁶» (1983: 173).

• Fragmento 22

IT.	ES.
Matto: Per forza, arrivati a 'sto punto... s'è creato un clima di tale amicizia, di	Loco: Es natural. Por entonces se había creado tal clima de amistad, de

²⁴⁶ «Las ocurrencias concebidas por el autor y conservadas mudas y despojadas por el texto escrito tienen que sonar y [...] enriquecerse de esos factores paralingüísticos y cinéticos que solo la presencia física del actor puede dar.»

<p>cameratismo... che non si può fare a meno di cantare: tutti in coro! Sentiamo cosa avete cantato? «Nostra patria è il mondo intero», immagino... [...]</p> <p>Vi prego! Per il vostro bene... perché l'inchiesta vada in vostro favore... Cantate! (<i>Comincia a cantare sottovoce ammiccando ai poliziotti che impacciati uno dopo l'altro accennano a cantare con lui</i>)</p> <p>Raminghi per le terre e per i mari per un'idea lasciamo i nostri cari Forza! Voce! (<i>Li afferra addirittura per le spalle esaltandoli</i>)</p> <p>Nostra patria è il mondo intiero... Voce per dio!</p> <p>Nostra legge è la libertà ed un pensiero ed un pensiero... nostra patria è il mondo intiero... (p. 38, 39)</p>	<p>camaradería, que no pudieron dejar de cantar, ¡todos a coro! ¿Y qué cantaron? Me imagino que «A las barricadas»... [...]</p> <p>Se lo ruego, por su propio bien, y para que la investigación se vuelva a su favor... ¡Canten! (<i>Empieza a cantar en voz baja mirando a los policías que, violentos, empiezan uno tras otro a cantar con él</i>)</p> <p>¡En pie pueblo obrero a la batalla!</p> <p>¡Hay que derrocar a la reacción!</p> <p>¡Vamos, más voz! (<i>Los agarra de los hombros para animarles</i>)</p> <p>¡A las barricadas, a las barricadas...</p> <p>¡Voz, hostias!</p> <p>¡Por el triunfo de la Confederación!</p> <p>(p. 73, 75)</p>
---	--

En este momento los personajes se disponen a cantar todos juntos una canción popular, *Stornelli d'esilio*, también conocida como *Nostra patria è il mondo intero*, compuesta por el anarquista Pietro Gori en 1895. Carla Matteini decide cambiar esta especie de himno anarquista italiano por una canción popular ligada al movimiento anarcosindicalista en España: *A las barricadas*, que se hizo muy popular durante la Guerra Civil española y que, actualmente, es el himno de la Confederación Nacional del Trabajo y de la Confederación General del Trabajo. La traductora encuentra un equivalente comunicativo en la cultura meta con el que recrear el efecto humorístico presente en el texto original que se basa en la situación, cuanto menos paradójica, de ver a los policías cantando un himno asociado a los movimientos de la izquierda, empujados por un arrebató de amistad, cariño y comprensión por el anarquista detenido en comisaría. Se trata, en fin, de una adecuación semiótica, la naturalización del elemento cultural específico por otro de connotaciones similares en español. Sin

embargo, a día de hoy esta decisión nos plantea ciertos interrogantes: ¿el público actual será capaz de reconocer esta canción popular? es decir, ¿formará parte del capital cultural de la mayoría de los asistentes o por el contrario será desconocida? La popularidad de la canción *A las barricadas* en los años setenta y ochenta es innegable, pero tenemos dudas sobre si lo sigue siendo a día de hoy. Por este motivo, hemos pensado en otra canción popular italiana muy conocida actualmente en España y posiblemente también en el resto de Europa²⁴⁷. Nos referimos a *Bella ciao*, canción cuyo origen se remonta a la actividad de *le mondine*²⁴⁸, pero que fue redescubierta durante los espectáculos del *Nuovo Canzoniere Italiano*, afirmándose como símbolo de la Resistencia. Esta canción fue empleada en numerosas manifestaciones de obreros y estudiantes a partir de 1968, de manera que en el imaginario colectivo ha quedado asociada más bien a los movimientos de izquierda²⁴⁹ que a la verdadera idea de la Resistencia, formada por grupos de ideales políticos diferentes, pero unidos por un fin común. Con su uso aquí se la vuelve a asociar, de alguna manera, a ese fin último antifascista, nótese que en la historia de Fo, un ex guardián fascista trabaja en la comisaría de Milán, el Comisario Jefe.

Propuesta
<p>Loco: Necesariamente, llegados a este punto... se había creado tal clima de amistad, de camaradería... que no pudieron evitar ponerse a cantar: ¡todos a coro! ¿Y qué cantaron? Imagino que <i>Bella ciao</i>... [...]</p> <p>Se lo ruego, por su bien... para que la investigación vaya a su favor... ¡Canten! (<i>Empieza a cantar en voz baja mirando a los policías que, violentos, empiezan uno tras otro a cantar con él</i>).</p> <p style="padding-left: 40px;">Stamattina mi sono alzato o bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao</p> <p>¡Vamos, más voz! (<i>Los agarra de los hombros para animarles</i>)</p> <p style="padding-left: 40px;">Stamattina mi sono alzato</p>

²⁴⁷ Gracias, entre otras razones, a su aparición en la serie española de éxito internacional *La casa de papel* y al *remake* del famoso DJ estadounidense Steve Aoki.

²⁴⁸ Nombre con el que se conoce a las mujeres que trabajaron en los arrozales durante el final del siglo XIX y principios del XX, especialmente en las provincias de Vercelli, Novara y Pavía.

²⁴⁹ Recordamos el reciente caso de una escuela de San Donato Milanese en la que niños y profesores preparaban una canción para concienciar sobre el cambio climático y usaron la letra de *Sign for the climate* con la melodía de *Bella ciao*. Algunos padres mostraron su disconformidad con la elección de la melodía por remitir a un himno de izquierda mundialmente conocido (Gastaldi 2019).

e ho trovato l'invasor.
 O partigiano, portami via
 o bella ciao bella ciao
 bella ciao ciao ciao...

En este ejemplo nos parece interesante destacar cómo el elemento extranjero supera en popularidad al propio, constituyendo una decisión arriesgada, pero ¿se puede hablar también de extranjerizante? Al final y al cabo, *Bella ciao* parece que se ha convertido, más bien, en una referencia intercultural, ya que ha creado una especie de diálogo entre la cultura italiana y otras culturas de diferentes partes de Europa, constituyendo no solamente un himno antifascista o asociado a movimientos de izquierda, sino también a series de televisión y versiones, es decir, todo un mundo de matices y connotaciones a los ojos de los receptores.

- **Fragmento 23**

IT.	ES.
Matto: Ah, ma ci credo anch'io... ma in che senso «scherzosamente»?	Loco: Yo también lo creo... ¿y en qué sentido, «en broma»?
Commissario: Nel senso che si scherzava... lo si interrogava cercando di riderci sopra.	Comisario: Pues en el sentido de que estábamos de broma y le interrogábamos para divertirnos un rato.
Matto: Ma non capisco; giocavate allo schiaffo del soldato? Vi mettevate delle maschere, suonavate trombette? (p. 41)	Loco: No comprendo. ¿Es que jugaban a ponerse caretas y tocar trompetitas? (p. 80)

En estas líneas se observa que en el texto meta se ha omitido cualquier referencia al juego grupal que se practicaba en Italia conocido como *lo schiaffo del soldato*, al que se solía jugar en el servicio militar. Consiste en que uno de los jugadores, con los ojos vendados, tiene que adivinar cuál de los demás jugadores es el que le pega un golpe en la espalda. Si lo adivina, se cambia el puesto con el que ha sido descubierto. Está claro que el juego tiene gran importancia en el contexto, ya que de manera irónica pone en evidencia las técnicas de los policías para hacer confesar al sospechoso, al que dicen que interrogaban «de broma». Una posible opción sería sustituirlo por un juego

conocido por el receptor español en el que, de una forma u otra, un jugador pegue al otro, por ejemplo, el «calientamanos». Aunque las normas y el desarrollo no sean los mismos, el público se sentirá identificado porque alguna vez en su vida habrá jugado, siendo consciente de que en más de una ocasión, este juego se puede volver violento cuando uno de los jugadores no consigue cambiar su turno y siempre es el mismo el que recibe el manotazo.

Propuesta
<p>Loco: Yo también lo creo... ¿Y en qué sentido «de broma»?</p> <p>Comisario: En el sentido de que bromeábamos y le interrogábamos para echarnos unas risas.</p> <p>Loco: No lo entiendo. ¿Jugaban al calentamanos? ¿A ponerse máscaras y tocar la trompeta?</p>

- **Fragmento 24**

IT.	ES.
<p>Matto: Ah sí? Quella sera il servizio meteorologico ha dato per tutta l'Italia temperatura da far barbellare un orso bianco, e loro non avevano freddo, anzi... «primavera»! Ma che cosa avete: un monzone africano personale che passa qui ogni notte, o è la «corrente del golfo» che bien su per il «tombone di san Marco» e vi passa sotto casa con le fagne?! (p. 45)</p>	<p>Loco: ¿De veras? Esa noche, el boletín meteorológico dio temperaturas como para congelar a un oso polar, y ellos no tenían frío... si parecía primavera... ¿No tendrán un monzón africano privado, que sopla por aquí todas las noches, o será la corriente del golfo que pasa justo por estas alcantarillas? (p. 88)</p>

En este caso es lógico que se omita la referencia al lago conocido como *il tombone di San Marco* en Milán, ya que es una información irrelevante para el receptor del texto meta. El chiste se comprende igual sin este detalle y causa el mismo efecto en el nuevo receptor, ya que la ironía del mensaje no depende de esa referencia.

• **Fragmento 25**

IT.	ES.
Matto: [...] E su chi... che cosa si scherzava?	Loco: [...] ¿Y a santo de qué venían las bromas?
Commissario: Più che altro sull'anarchico ballerino.	Comisario: Sobre todo del anarquista bailarín.
Matto: Ah, sul fatto che oltretutto era zoppo... L'anarchico ballerino zoppo... Ah, ah.	Loco: Claro, porque era cojo. El anarquista bailarín, cojo... ja ja.
Commissario: Sì, anche su quello...	Comisario: Sí, también por eso...
Matto: E avrete fatto pure qualche malignità sul particolare che, essendo ballerino, e che come mestiere infilava perline colorate per farne paralumi liberty... magari, chi sa, può darsi fosse un po' liberty anche lui?!	Loco: Y también le dirían alguna maldad, porque además de ser bailarín, se dedicaba a enhebrar cuentas de colores para hacer pantallas modernistas... ¿No sería él también un poco «modernista»?
Agente: Ah, ah, l'anarchico liberty!! (p. 43)	Agente: ¡Ja ja, el anarquista modernista! (p. 83)

El adjetivo «*liberty*», que significa «de estilo modernista», tiene en el contexto de origen la connotación de «homosexual», entendiéndose como alguien que es «libre», mientras que con la traducción literal que Carla Matteini realiza, este sentido se pierde y la broma del «anarquista modernista» no tiene sentido en el texto meta, ya que en español, el adjetivo «modernista» no tiene ninguna connotación que indique homosexualidad, que es precisamente lo que el Loco quiere decir en ese contexto. Podría resultar divertida sonoramente por el hecho de que rima, pero existe una pérdida de significado en el proceso de trasvase y una broma que no se entiende, que resultará extraña para el receptor meta. Con una pequeña modificación, se ha intentado traspasar el significado del texto original al texto meta: la referencia a la posible homosexualidad del anarquista se ha cambiado al hecho de que bailase, jugando con el vuelo de una mariposa y el adjetivo «mariposón», mientras que en el texto original, esta referencia se encuentra en el hecho de que enhebrase perlas para pantallas de estilo modernista.

Propuesta
<p>Loco: [...] ¿Y a cuento de qué venían las bromas?</p> <p>Comisario: Sobre todo por lo del anarquista bailarín.</p> <p>Loco: Claro, porque era cojo. El anarquista bailarín, cojo... Ja ja.</p> <p>Comisario: Sí, por eso también...</p> <p>Loco: Supongo que añadirían alguna maldad... entre que enhebraba cuentas de colores para hacer pantallas modernistas y que bailaba cual mariposa voladora.... ¿No sería también un poco mariposón?</p> <p>Agente: ¡Ja ja! ¡El anarquista mariposón!</p>

- **Fragmento 26**

IT.	ES.
<p>Giornalista: Strana ecatombe di orologi!</p> <p>Matto: Perché strana? Mica siamo in Svizzera qua... Ognuno di noi, il suo orologio lo mette sull'ora che gli pare... uno preferisce essere in anticipo, altro in ritardo... siamo un paese di artisti, di individualisti tremendi, ribelli alle consuetudini... (p. 53)</p>	<p>Periodista: ¡Qué extraña hecatombe de relojes!</p> <p>Loco: ¿Por qué extraña? Ni que estuviéramos en Suiza... aquí cada uno pone su reloj como le parece... uno prefiere llevarlo adelantado, otro atrasado... este es un país de artistas, de individualistas rebeldes a la rutina... (p. 103)</p>

En esta ocasión se hace referencia a la puntualidad de los habitantes de Suiza, que tanto en Italia como en España siguen el tópico de ser puntuales y exactos, mientras que estos dos países tienen un concepto de sí mismos distinto, más impuntuales o desordenados. Es por esto que la comparación resulta humorística en ambos textos, tanto en el original como en la traducción, ya que el receptor español también ve en Suiza un país formado por gente con hábitos distintos a los propios, sobre todo en lo que a orden y puntualidad se refiere, y además, se trata de un lugar mundialmente conocido por su producción de relojes. La traducción es literal, conservándose el sarcasmo con el que el Loco define a los italianos.

- **Fragmento 27**

IT.	ES.
Matto: Sì, per quanto riguarda l'agente truccato da anarchico, non capisco come abbiano potuto credergli; lo conosco, è un'aquila che se gli domandi che cos'è Bakunin ti risponde che è un formaggio svizzero, senza buchi! (p. 62)	Loco: Respecto al agente disfrazado, no me explico cómo pudo colar. Lo conozco, es un lince, que si le preguntas quién era Bakunin te contesta que un queso suizo sin agujeros. (p. 117)

Esta referencia podría denominarse intercultural (Ranzato 2016) o universal, ya que Mijaíl Bakunin, padre del anarquismo, es conocido mundialmente, por lo que su nombre se mantiene sin cambios en el texto de destino. El efecto humorístico recae en que el Loco describe a un agente de la policía como alguien tan inepto que llegaría a confundir a Bakunin con un queso suizo.

- **Fragmento 28**

IT.	ES.
Giornalista: Sbaglio o lei capitano sta facendo opera di disturbo?	Periodista: ¿Me equivoco, o usted capitán está obstaculizando?
Capitano: Nient'affatto... commentavo soltanto. E se mi permette, io chiedo lei, signorina Feletti, se ci ha presi per dei propagandisti di deterrenti... dal momento che ci vuol vendere ad ogni costo intenti a fare la prova finestra con ogni anarchico che ci capiti sottomano!	Loco: En absoluto, sólo comentaba... Si me permite, señorita Feletti, quisiera preguntarle si nos ha tomado por presentadores de detergentes, ya que se empeña en vernos obsesionados con hacerle la prueba de la ventana a todo anarquista que se nos ponga a tiro.
Giornalista: Non c'è che dire, lei è molto abile capitano. (p. 52)	Periodista: Hay que reconocer que es usted muy hábil, capitán. (p. 100)

En estos momentos, el Loco, haciéndose pasar por un capitán del ejército, intenta ganar tiempo para pensar posibles respuestas y ayudar a los policías con las difíciles preguntas que les hace la periodista Feletti, por lo que ella pregunta si está intentando

obstaculizar la entrevista. Para defenderse a él mismo y a los policías, usa un argumento ingenioso, aunque nada serio, para evitar responder con sinceridad a las preguntas en tono acusatorio de la periodista. Este consiste en la *prova finestra*, que Jons (2014) define como una competición entre amas de casa por comprobar qué detergente dejaba las camisas blancas más limpias. Colgándolas a la luz del sol, podían observar si quedaban restos de las manchas más resistentes. La camisa que más blanca y limpia estuviese era la que había sido lavada con el mejor detergente. Actualmente, esta expresión ha pasado a formar parte de *i modi di dire* italianos debido a su gran uso en la televisión. Además, se usa a menudo en política como metáfora de una acción capaz de resistir a las críticas más feroces y a las investigaciones más exhaustivas: superar esta prueba significa ser capaz de responder a cualquier crítica gracias al poder de la evidencia.

El problema es que en español esta expresión no existe y no debe ser traducida de manera literal, ya que el público no la entendería. Existe una expresión parecida en el mundo de los productos de limpieza, «la prueba del algodón» que deriva de un eslogan²⁵⁰ televisivo muy popular en España durante los años ochenta, que sin embargo, nada tiene que ver con la trama y con la que resulta difícil encontrar un chiste que encaje en el contexto. En el fragmento español, «la prueba de la ventana» tiene cierto sentido porque el anarquista cayó desde una, pero al haber escrito antes «nos ha tomado por presentadores de detergentes» el espectador español no logra comprender el chiste porque realmente no existe, se pierde con la traducción literal, pues el elemento cultural italiano no es comprensible para el receptor español. Por este motivo, proponemos cambiar una parte del contenido del fragmento con el fin de mantener el humor y, con ello, el posible efecto en los receptores que tanto buscaba Fo: la risa.

Propuesta
<p>Periodista: ¿Me equivoco, o usted capitán está obstaculizando?</p> <p>Loco: En absoluto, sólo comentaba... Si me permite, señorita Feletti, quisiera preguntarle por quién nos ha tomado... vale que en la policía y en el ejército nos guste vivir bien, disfrutar de la vida, que tengamos nuestros caprichos y que incluso de vez en cuando tiremos la casa por la ventana, pero, ¿también al anarquista? Por favor...</p> <p>Periodista: Vaya, hay que reconocer que es usted muy hábil, capitán.</p>

²⁵⁰ «El algodón no engaña» de la marca Tenn. De ahí que también surgiese «la prueba del algodón».

Con la expresión idiomática «tirar la casa por la ventana» se crea un chiste porque, en primer lugar, se hace uso de su significado figurativo y, seguidamente, de su significado literal para poder enlazarlo con la caída del anarquista por la ventana y que así, tenga cabida en el contexto de la acusación por parte de la periodista.

• **Fragmento 29**

IT.	ES.
Matto: Ah, sì... e allora vada a dare un'occhiata in qualche osteria dove i pensionati giocano a scopa, e li sentirà: si insultano, si rinfacciano a piè sospinto, l'un l'altro, di non ricordarsi più le carte dello spariglio: «Disgraziato il settebello l'avevo già giocato io». «Ma no, tu l'hai giocato la mano prima, non adesso». «Ma quale mano prima, se questa è la prima partita che giochiamo quest'oggi... sei proprio rincretinito». «No, rincretinito sei tu, se mai, che dovevi tenerti il sette come tallone... e invece lo sei andato a giocare sul tavolo dei nostri vicini». «Ma che tallone, il tallone stavolta era nientemeno che il re! Sei proprio svanito!» «Svanito a me? Ma con chi credi di parlare?» «Non lo so. E tu?» «Neanch'io» (p. 56)	Loco: Ah, sí... pues dése una vuelta por las tabernas donde los jubilados juegan al mus y se enterará. Se insultan, se reprochan que no recuerdan las cartas, se enfadan... ¡casi se pegan! (p. 108).

En este ejemplo se habla de los jubilados que estuvieron con Pinelli en el momento de los atentados de Piazza Fontana, por lo que el testimonio de estos habría sido su coartada. El Loco, para defender a los policías, afirma que el testimonio de estos jubilados no puede ser tenido en cuenta porque se trata de personas que están perdiendo sus facultades mentales y lo ejemplifica con una conversación inventada entre dos jubilados que discuten por un juego de cartas, en concreto, «scopa», característico de

Italia; en España, por el contrario, no es un juego popular ni existe una versión parecida. Resulta evidente afirmar que mediante la técnica de la omisión desaparece todo el humor presente en el original, por lo que trataremos de recrear una conversación similar con jugadas de la brisca, juego de naipes típico de Italia y España.

Propuesta
<p>Loco: Conque sí... pues dese una vuelta por alguna taberna donde los jubilados jueguen a la brisca y verá: se insultan, se reprochan continuamente que no se acuerdan de lo que hacen: «Desgraciao, he ganado yo, me tocaba a mí robar». «Pero qué dices si la última partida la he ganado yo». «Estoy hablando de la mano, no de la partida, estás fatal». «No, fatal lo estarás tú, que no te has guardado el orón para el final» «¡Pero qué orón si íbamos a bastos! Estás chocho» «¿Que yo estoy chocho? ¿Pero con quién te crees que hablas?» «No lo sé, ¿y tú?» «Yo tampoco».</p>

- **Fragmento 30**

IT.	ES.
<p>Matto: Non si preoccupi, durante l'ultima guerra ero capellano dei bersaglieri. (p. 50)</p>	<p>Loco: Tranquilo, en la última guerra fui capellán del ejército. (p. 96)</p>

En este caso podemos ver que el elemento cultural específico, los *bersaglieri*, es traducido al español mediante el uso de un hiperónimo, «ejército». Seguramente la traductora pensó que la mayor parte de los espectadores no conocerían este cuerpo de infantería típico italiano. Esta traducción podría ser considerada domesticadora, ya que elimina el elemento extranjero en una situación en la que se podría haber mantenido de la siguiente forma:

Propuesta
<p>Loco: No se preocupe, en la última guerra fui capellán del ejército de los <i>bersaglieri</i>.</p>

De esta manera podemos aclarar que los *bersaglieri* son un grupo de soldados sin alargar excesivamente la intervención del Loco, para lo cual hemos sustituido la preposición «durante» por «en», conservándose el mismo sentido, pero ofreciéndonos la

posibilidad de realizar una traducción más explicativa sin perder el ritmo, pues en estos momentos, al tratarse de una situación en la que los policías y el Loco están nerviosos por la inminente llegada de la periodista, las intervenciones de cada personaje son cortas y rápidas, precisamente porque la acción también transcurre rápidamente.

• **Fragmento 31**

IT.	ES.
Matto: Ora, che cos'è il «raptus»? Dice il Bandieu che il «raptus» è una forma esasperata di angoscia suicida che afferra individui anche psicologicamente sani (p. 24).	Loco: Ahora bien, ¿qué es un rapto? Según el diccionario Bandieu, el rapto es una forma exasperada de angustia suicida que afecta a individuos incluso psíquicamente sanos (p. 46).

El Loco busca la palabra «raptus» en un diccionario llamado Bandieu, que en un primer momento nos ha parecido una referencia cultural italiana, es decir, un diccionario cuya venta y uso estaban limitados a Italia. Sin embargo, después de varias búsquedas, nos hemos dado cuenta de que no existe información ni detalles sobre el mismo, por lo que llegamos a creer que se trata de una invención de Fo, un diccionario inventado que Matteini traslada a la traducción. Creemos que este detalle nos puede permitir utilizar una estrategia de traducción a modo de compensación en dos ámbitos. El primero, el de los juegos de palabras que se perdieron anteriormente, en concreto, aquellas palabras cuyo efecto lúdico era menos patente y que tenían una connotación secundaria²⁵¹; y el segundo, como un elemento extralingüístico²⁵², que podría funcionar como una referencia a la realidad más actual de la cultura meta, fuera de la historia que se cuenta sobre el escenario, un recurso muy típico del teatro de Fo.

Propuesta
Loco: Ahora bien, ¿qué es un rapto? Según el diccionario Vox, el rapto es una forma exasperada de angustia suicida que afecta a individuos incluso psicológicamente sanos.

²⁵¹ Apartado 4.5.

²⁵² Apartado 4.13.

Como muchos espectadores recordarán, antes que un partido político de ultraderecha, Vox era un diccionario en el imaginario colectivo de los españoles. A día de hoy, el nombre «Vox» ha dejado a un lado ese significante para dejar espacio al partido político. Dejamos aquí libertad para el director de escena de desarrollar cualquier ocurrencia que tenga que ver con la actualidad y el partido, cuyos líderes e ideales políticos creemos que habrían sido el blanco de las críticas más feroces de Dario Fo, siempre a través del humor.

- **Fragmento 32**

IT.	ES.
Questore: [...] Vuole che quell'avvoltoio di giornalista venga a scoprire chi è lei, e che cosa è venuto qui a fare? Per poi scriverlo a tutta pagina sul suo giornale? (p. 49).	Comisario Jefe: [...] ¿Quiere que esa buitre de periodista descubra quién es, y a qué ha venido, para luego escribirlo todo en su periódico? (p. 95).

Para definir a la periodista Maria Feletti, el Comisario Jefe utiliza la metáfora de un animal, un *avvoltoio*, que el diccionario Treccani define como «persona avida e rapace²⁵³» y el Corriere «che specula sulle disgrazie altrui»; mientras que en español, según el diccionario de la Real Academia, se dice que una persona es un buitre cuando se ceba en la desgracia de otro. Otros diccionarios añaden que es una persona que se aprovecha de los demás en general, no solamente de sus desgracias. Podemos confirmar, entonces, que en ambos idiomas las metáforas son muy similares y, por lo tanto, que la traducción literal es correcta, ya que traslada connotaciones muy parecidas. Los policías ven a la periodista como una persona que quiere aprovecharse de sus declaraciones incongruentes para publicar su artículo en el periódico, por eso la llaman *avvoltoio*. Vale la pena recordar que este tipo de metáforas puede variar considerablemente de una lengua a otra²⁵⁴, precisamente porque a lo largo del tiempo cada cultura ha mirado a los animales de manera diferente y esto acaba reflejándose en

²⁵³ «Persona ávida y rapaz».

²⁵⁴ Pensemos en los significados figurativos del animal *capra*/cabra. En italiano se usa para hablar de una persona ignorante, mientras que en español se utiliza para hablar de alguien que está loco (estar como una cabra).

la lengua. Por este motivo, el traductor debe estar especialmente atento para recoger las connotaciones y trasladarlas de manera adecuada al texto meta.

Más adelante, durante la entrevista con Feletti, el Loco anima a los policías a no responder a una pregunta especialmente comprometida, encontrándonos aquí con lo que Ranzato (2016) definiría como una alusión intertextual encubierta en forma de canción:

IT.	ES.
Matto: Zitto, non ci cascare. (<i>Canticchia</i>) L'avvoltoio vola via... vola via dalla casa mia... (p. 52).	Loco: Calle, no caiga en la trampa. (<i>Canturrea</i>) Buitre malo vete ya, a mi casa deja en paz... (p. 100).

Estos versos provienen de la canción *Dove vola l'avvoltoio*, escrita por Italo Calvino e interpretada por el grupo *Cantacronache*. La letra original en realidad dice *avvoltoio vola via, vola via dalla terra mia* y la canción termina con la variación *vola via dalla testa mia*. Naturalmente, encontrar una canción en español que contenga la palabra «buitre» y que además encaje en este contexto parece imposible, por eso Matteini se inventa unas estrofas, cuya melodía desconocemos, siguiendo el contenido de la canción del texto original. Lo que se puede objetar de esta decisión es el hecho de que una canción inventada no puede evocar nada en el receptor, como sí lo hace la canción del texto original.

Propuesta
Loco: Calle, no caiga en la trampa. (<i>Canturrea</i>) Buitre, me has hecho daño vete, con tus preguntas vete, lejos de aquí...

Hemos decidido cambiar la letra de una canción muy popular del grupo español Los Amaya, titulada *Vete*, del año 1978 e insertarla en el contexto. De esta forma, un gran número de espectadores podría identificarla y así mantener la alusión en el texto meta.

- **Fragmento 33**

IT.	ES.
Commissario: Durante una lite si tirarono	Comisario: Durante una discusión llegaron

addosso perfino una saliera...	a tirarse un salero...
Questore: Oh, che porta così male! (p. 35).	Comisario Jefe: ¡Con la mala suerte que trae! (p. 68).

Los aspectos interesantes de estas líneas son la superstición y su traducción. El hecho de tirar o derramar sal se considera un mal presagio en muchos lugares de Europa debido a dos razones principales. La primera podría tener su origen en la importancia de la sal en el Imperio Romano²⁵⁵ por sus funciones en diferentes ámbitos de la vida cotidiana, entre otros, la preservación de los alimentos y las propiedades curativas, por lo que desperdiciar un bien tan preciado llevaría consigo la mala suerte. La segunda, el cristianismo, la Biblia y la simbología, pensemos en las palabras de Cristo a sus discípulos recogidas en el Evangelio según San Mateo: «Ustedes son la sal de la tierra. Pero si la sal se vuelve insípida, ¿con qué la salarán? No sirve más que para tirarla fuera y que la pise la gente».

Así, esta superstición ha permanecido a lo largo de los siglos hasta nuestros días en Italia y España, por lo que la traducción literal del fragmento es adecuada. Si el texto italiano fuese traducido a otra lengua hablada fuera de los límites de Europa, es posible que se tuviese que reflexionar más profundamente sobre esta superstición, ya que al no compartir los mismos orígenes y creencias, los malos presagios pueden estar basados en hechos de carácter muy diferente, siendo incompatible una traducción literal.

²⁵⁵ Pensemos en la antigua calzada romana, la Via Salaria, que debe su nombre a la sal. Fue el camino que recorrían los sabinos para transportar la sal hacia el río Tíber, así como en el origen de la palabra «salario», que deriva del latín *salarium*, que significa «pago de sal» o «por sal».

4.8. LA TRADUCCIÓN DE LAS REFERENCIAS HISTÓRICAS

El recuerdo de sucesos recientes en *Morte accidentale di un anarchico* está muy ligado a la denuncia de la corrupción política y judicial, de escándalos políticos y, en general, a ciertas conductas hipócritas en las que cae la sociedad. Por eso, cada vez que el personaje del Loco se detiene a hablar de un hecho ocurrido recientemente, añade en modo sarcástico su crítica personal por la manera en la que han sucedido las cosas, tal y como veremos en los siguientes ejemplos.

• Fragmento 34

IT.	ES.
<p>Giornalista: Ah vede, vede, lo sapevo che, gira e rigira sarebbe saltato fuori il classismo, il discorso sui privilegi di classe!</p> <p>Matto: E chi ha mai sostenuto il contrario? Sì, lo ammetto, è vero, la nostra è una società divisa in classi... anche per quanto riguarda i testimoni: ci sono testimoni di prima, seconda e terza categoria. Non è mai questione d'età... puoi anche essere più vecchio di Noè e rimbambito più di Giosuè... ma dal momento che vieni fuori adesso adesso dall'aver fatto la sauna, doccia calda e fredda, massaggio frizione lampada al quarzo, camicia di seta, foulard, Mercedes a sei posti con autista... voglio vedere se il giudice non ti dichiara subito attendibile.</p> <p>Per me ti bacia anche la mano: «altamente attendibile extra!» Ptu! Infatti per il processo della diga del Vajont – nome di fantasia completamente inventato –, gli</p>	<p>Periodista: Ya sabía yo que acabaría saliendo el clasismo, y el rollo de los privilegios de clase...</p> <p>Loco: ¿Y quién defiende lo contrario? Lo admito, nuestra sociedad se divide en clases, incluso en lo tocante a testigos: los hay de primera, segunda y tercera categoría. No tiene que ver con la edad... puedes ser más viejo que Matusalén y estar completamente gagá, pero si vienes de la sauna, ducha caliente y fría, masaje, rayos UVA, camisa de seda, Mercedes con chófer... a ver qué juez no te considera fiable. Incluso te besa la mano. «¡Súper fiable extra!» Por ejemplo, en el famoso proceso de la rotura del embalse del Vaiont, los ingenieros acusados –los pocos que se dejaron pillar, porque los demás se esfumaron... a saber quién les pondría sobre aviso...–esos cinco o seis que para embolsarse unos cuantos millones ahogaron a unas dos mil personas en una</p>

<p>ingegneri accusati, quei pochi che si sono fatti beccare, ch� gli altri si son da subito latitanti avvertiti chiss� da chi!... quei cinque o sei ingegneri dicevo che, per guadagnarsi qualche miliardo in pi�, hanno fatto fuori annegati una cosa come duemila cittadini in una notte, quelli, con tutto che fossero pi� anziani dei nostri pensionati del Naviglio, quando hanno deposto davanti al giudice non sono stati affatto ritenuti inattendibili; anzi: gli si � data la massima fiducia! E che, scherziamo per dio! Uno si fa la laurea per che cosa? Allora per che cosa si diventa azionista privilegiato? Per essere trattato alla stregua di un pensionato morto di fame? E poi si dice che in Italia non si ha pi� fiducia nella lira. C'� chi racconta che prima della deposizione degli azionisti suddetti, il cancelliere non abbia nemmeno imposto la recitazione ad alta voce della classica formula: «Giuro di dire la verit� tutta la verit� ecc. ecc.». Pare abbia detto solo «Si accomodi, ingegnere capo direttore delle costruzioni idrauliche Sade, e anche lei, ingegnere progettista nonch� consulente ministeriale, ambedue azionisti della Sade suddetta con capitale 160 miliardi, capitale iniziale interamente versato, accomodatevi, noi vi ascoltiamo e vi crediamo». Poi, solennemente, i giudici si sono levati in piedi, e con la mano destra ben in evidenza sul Vangelo, tutti in</p>	<p>sola notte, esos, aún siendo m�s viejos que nuestros jubilados, no fueron considerados poco de fiar, sino todo lo contrario, �m�xima fiabilidad! Porque, vamos, �para qu� estudia uno una carrera? �Para qué se hace accionista mayoritario, para que le traten igual que a un jubilado muerto de hambre? Dicen que antes de su declaración, a esos accionistas no se les exigió que pronunciaran la fórmula clásica de «Juro decir la verdad, toda la verdad». Parece ser que el secretario dijo: «Tomen asiento, señor ingeniero jefe, director de las construcciones hidráulicas X, y usted también, señor ingeniero y asesor ministerial, ambos accionistas con capital de 160 millones, siéntense, les escuchamos y les creemos». Después, con gran solemnidad, los jueces se pusieron en pie, y todos a coro, la mano en la Biblia, declamaron: «Juramos que dirán la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. �Lo juramos!» (p. 109).</p>
--	---

<p>coro hanno declamato: «Giuriamo che state per dire la verità, tutta la verità, nient'alto che la verità. Lo giuriamo.» (p. 57, 58).</p>	
--	--

En el caso del anarquista, el testimonio de los jubilados que jugaron a las cartas con él el día del atentado de *Piazza Fontana* fue considerado poco fiable. Entonces el Loco aprovecha uno de sus monólogos para hablar de la diferencia de clases y lo que eso conlleva en el tema de la justicia, poniendo el ejemplo del desastre del Vajont²⁵⁶ y de la impunidad de la mayoría de los responsables, pues solo uno de los directores de la empresa constructora pasó un año y medio en prisión. Mantener en el texto esta referencia histórica de la manera en la que lo hace Matteini nos parece adecuado, ya que se trata de un suceso que, por desgracia, tiene su eco en nuestros días. Pensemos, por ejemplo, en la previsible ruptura del puente Morandi en Génova, que terminó por suceder el 14 de agosto de 2018. Algunos espectadores también podrían pensar automáticamente en un caso parecido ocurrido en España aunque de menores dimensiones: el 12 de octubre de 1982 la presa de Tous (Valencia) cedió a causa de las lluvias torrenciales, provocando una crecida que arrasó dos comarcas y dejó ocho víctimas. El espectador, entonces, podrá pensar en las negligencias que dan lugar a este tipo de catástrofes, así como en las penas mínimas que cumplen los responsables, en la mayoría de los casos, personas de clase alta y grandes accionistas; aunque también podría remitir a diferentes casos de corrupción en los que las sentencias judiciales no han sido bien vistas por la mayoría de los ciudadanos.

En lo que se refiere a la traducción de Matteini, podemos ver que ha utilizado diferentes recursos para agilizar este largo monólogo del Loco, por ejemplo, omitiendo algunas de las características que deben tener los testigos para ser considerados de fiar, así como la parte que asegura que la empresa SADE es un nombre completamente

²⁵⁶ La presa del Vajont, situada en la provincia de Pordenone, en la región de Friuli-Venecia Julia, era una de las más altas del mundo, con 262 metros de altura. Durante su construcción se confirmaron ciertos cambios en el terreno y deslizamientos peligrosos que, sin embargo, no cambiaron el desarrollo de las obras y esta información fue ocultada para proseguir con el proyecto original. El 9 de octubre de 1963, una parte del monte colindante se desplomó provocando una ola de 250 metros de altura de agua desplazada que provocó la muerte de casi 2000 personas, así como la destrucción de varios pueblos. La empresa privada SADE (Società Adriatica di Eletticità) fue la responsable del proyecto de realización de la presa.

inventado o el nombre de la propia empresa, sustituido por una X²⁵⁷ y detalles sobre el capital de la misma. También omite la parte sobre la confianza en la moneda italiana, la onomatopeya *ptu* o información de carácter más local como el nombre del barrio Navigli de Milán. Hay que objetar además que no expresa correctamente lo sucedido en la presa del Vajont, ya que esta no se rompió, sino que el agua la superó, conservándose a día de hoy la estructura.

Propuesta
<p>Periodista: ¡Ah, ve usted! Sabía que entre unas cosas y otras saldría el clasismo y el tema de los privilegios de clase.</p> <p>Loco: ¿Y quién defiende lo contrario? Sí, es verdad, lo admito, la nuestra es una sociedad dividida en clases... también en lo que se refiere a los testigos: los hay de primera, segunda y tercera categoría. No es una cuestión de edad... puedes ser más viejo que Matusalén y estar completamente chocho... que en el momento en el que sales de la sauna, ducha caliente y fría, masaje, rayos UVA, camisa de seda, reloj, un Mercedes con chófer... me gustaría ver si el juez no te declara fiable. Para mí que te besa hasta la mano, ¡tantarán!: «¡Súper extra fiable!». Por ejemplo, en el juicio por la catástrofe de la presa del Vajont, los ingenieros acusados, esos pocos que se dejaron pillar, porque los otros se esfumaron, a saber quién los avisó... esos cinco o seis ingenieros, que para ganarse algunos millones más hicieron que dos mil ciudadanos se ahogasen en una noche, esos, aun siendo más viejos que nuestros jubilados de las tabernas, no fueron considerados poco de fiar, sino todo lo contrario: ¡máxima fiabilidad! Porque vamos, ¿es que acaso uno se saca una carrera para nada? ¿Para qué se convierte uno en accionista privilegiado? ¿Para ser tratado igual que un jubilado muerto de hambre? Dicen que antes de su declaración, a esos accionistas no se les exigió que pronunciaran la fórmula clásica de «Juro decir la verdad, toda la verdad». Parece ser que el secretario dijo: «Tome asiento, señor ingeniero jefe, director de las construcciones hidráulicas SADE, y usted también, señor ingeniero y asesor ministerial, ambos accionistas con capital de 160 millones, siéntense, les escuchamos y les creemos». Después, con gran solemnidad, los jueces se pusieron en pie y, todos a coro, con la mano en la Biblia, declamaron: «Juramos que dirán la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. ¡Lo juramos!»</p>

²⁵⁷ Esta «X» podría interpretarse como un espacio en el que el director de escena inserta el nombre de una empresa específica, real o inventada.

• **Fragmento 35**

IT.	ES.
Matto: Ma non ti scaldare, d'accordo che sei tanto amico del questore di Ustica e Ventotene... ma non c'è mica bisogno di prendersela a 'sto modo...! Ecco, bravo, ne ripareremo a quattr'occhi. Allora, cos'hai bisogno dal Bertozzo, che documenti? Sí, detta che prendo nota: la copia del decreto di archiviazione della morte dell'anarchico... va bene, poi te la fa avere... e anche le copie dei verbali... sì sì è tutto qui nell'archivio... E beh, ci credo dobbiate prepararvi bene tu e l'ex guardiano dell'isola. (p. 15)	Loco: No te pongas así hombre... Eso, vale, ya lo hablaremos cara a cara. ¿Y qué dices que necesitas de Bertozzo? ¿Qué documentos? Sí, díctame que tomo nota: copia de la orden de archivo de la muerte del anarquista... vale, y que te la mande... también copias de los atestados... sí, está todo aquí, en el archivo... Sí, ya lo creo que os tenéis que preparar, pero que mucho... (p. 31)

Estas líneas pertenecen al momento en el que el Loco se queda solo en la comisaría y responde a una llamada telefónica haciéndose pasar por otro policía. La situación es humorística porque está fingiendo ser otro y a la vez burlándose del comisario con el que habla. Asimismo, aparecen las primeras referencias al caso del anarquista, que se mantienen en la traducción, pero se omiten las del guardián de las islas de Ustica y Ventotene, dos islas del mar *Tirreno*, la primera perteneciente a Sicilia y la segunda al Lacio. Durante el periodo fascista, ambas fueron usadas como prisiones para los opositores al régimen, y el comisario del que se habla en la obra, debió de trabajar allí como guardia, cosa que se supone que nadie sabe, excepto el Loco.

Una referencia cultural tan importante como esta no debería omitirse, debería estar presente para informar al espectador español que, posiblemente, al principio de la obra no sepa de la existencia ni del uso de ninguna de las islas, pero al acabar la función, conocerá más detalles del periodo fascista y, al fin y al cabo de la historia de Italia. Además, esta omisión forma parte de la misma denuncia que hace Dario Fo con su obra, es decir, nos indica que un opresor fascista continúa trabajando de manera secreta en la comisaría de Milán; nos muestra que, por aquel entonces, todavía quedaban antiguos dirigentes fascistas ocupando cargos importantes.

Propuesta
<p>Loco: Pero no te cabrees, vale que eres muy amigo del guardián de las islas de Ustica y Ventotene, pero ¿qué necesidad hay de que te pongas así? Muy bien, perfecto, lo hablaremos a la cara. Entonces, ¿qué necesitas de Bertozzo? ¿Qué documentos? Dicta que tomo nota: copia de la orden de archivo de la muerte del anarquista... Vale, después te la manda... Y también las copias de los informes... Sí, sí, está todo aquí en el archivo... Ya lo creo que os tenéis que preparar bien, tú y el ex guardián de la isla.</p>

- **Fragmento 36**

IT.	ES.
<p>Matto: Al suo collega, cosa gli va a dire che spera tanto che lo sbattano in Calabria al seminterrato... lui e il suo capo ex guardia confinaria del fascio? (p. 17)</p>	<p>Loco: Su colega. ¿Cómo se le ocurre decirle que espera que le empaqueten al semisótano calabrés... a él y a su jefe ex guardia de destierro fascista? (p. 35)</p>

En esta ocasión, sin embargo, sí que hace referencia al guardia del destierro fascista, a pesar de no haberlo mencionado anteriormente. El espectador recibirá esta información por primera vez y sin ninguna explicación, otra razón más por la que debería haber nombrado en el fragmento anterior al guardia fascista y no haber suprimido los nombres de las islas, que como hemos visto, es una información importante, con gran carga histórica y cultural.

- **Fragmento 37**

IT.	ES.
<p>Matto: Dopo il lancio di pietre a cui è stato segno il santissimo padre, sia in Sardegna che ultimamente a Castel Gandolfo, lei mi capisce, è nostro dovere, quali legati responsabili della Chiesa, di prevenire... avere contatti... (p. 69)</p>	<p>Loco: Tras los ataques de los que ha sido víctima el Santo Padre en los últimos tiempos, comprenderá que, como representantes de la Iglesia, tenemos el deber de prevenir, de establecer contactos... (p. 129)</p>

Uno de los hechos de los que habla el Loco ocurrió en abril de 1970, cuando unos anarquistas lanzaron piedras al papa Pablo VI en una visita a la isla de Cerdeña; del suceso de Castel Gandolfo no hemos conseguido encontrar información. Se trata de un suceso de actualidad, teniendo en cuenta que la obra se estrenó en diciembre del mismo año. En la traducción se omiten los nombres de las zonas y el lanzamiento de piedras se generaliza con la palabra «ataques». Tratándose de un hecho poco relevante a día de hoy, creemos que la traducción por la que opta Matteini, omitiendo cierta información, es correcta. Para especificar un poco más y dar al espectador más detalles, proponemos mantener en qué consistió el ataque al Papa.

Propuesta
Loco: Después del lanzamiento de piedras del que ha sido víctima el Santo Padre, comprenderá que, como representantes de la Iglesia, es nuestro deber prevenir, tener contactos...

- **Fragmento 38**

IT.	ES.
Matto: [...] Lei si ricorda dello scandalo «Profumo» in Inghilterra? Il ministro della guerra coinvolto in un giro di prostitute, droga, spionaggio...!!! Crollò forse lo stato? La borsa? Nient'affatto, anzi, borsa e stato non furono mai così forti come dopo quello scandalo. La gente pensava: «Sì, il marcio c'è, però viene a galla...» Noi ci nuotiamo in mezzo e lo beviamo pure, ma nessuno ci viene a raccontare che è tè al limone! E questo è quel che conta! (p. 71)	Loco: [...] ¿Se acuerda del escándalo Profumo, en Inglaterra? Ese ministro de defensa implicado en una red de prostitución, droga, espionaje... ¿acaso se hundió el estado, o la bolsa? Al contrario, bolsa y estado jamás fueron tan fuertes como después de ese escándalo. La gente pensaba: «sí, hay mucha mierda, pero sale a flote... Nadamos en ella y hasta nos la comemos, pero nadie viene a contarnos que es té con limón ¡y eso es lo que importa!» (p. 132).

Esta referencia histórica refleja una de las razones por las que Fo cree que su obra fue un éxito: «il discorso sulla socialdemocrazia e le sue lacrime di cocodrilo,

l'indignazione che si placa attraverso il ruttino dello scandalo, lo scandalo come catarsi liberatoria del sistema²⁵⁸». (Fo 1974/1988: 82). Matteini es consciente de ello y decide no suprimir ninguna información ni omitir detalles.

²⁵⁸ «El tema de la socialdemocracia y sus lágrimas de cocodrilo, la indignación que se apacigua a través del eructo del escándalo, el escándalo como catarsis liberadora del sistema.»

4.9. EL TRASTROCAMIENTO DE LAS EXPECTATIVAS

Marteo (1995: 127) explica que «el humor llama nuestra atención sobre las expectativas compartidas entre el emisor y el receptor [...] Cuando dichas expectativas no sólo no son satisfechas, sino que son incluso trastrocadas, se crea humor». El cambio del orden lógico, ya sea esperado o inesperado para el receptor, crea un efecto humorístico, que el traductor deberá plasmar en el texto meta. Dependiendo de lo que se esté incumpliendo, el traductor encontrará mayor o menor dificultad: por ejemplo, como la autora explica (1995: 128), será más fácil traducir un cambio en las expectativas semánticas que en las sintácticas, donde deberá decidir si mantener el mismo tipo de cambio o buscar una opción diferente.

En la obra objeto de este estudio los cambios en las expectativas son muy comunes, sobre todo en los diálogos en los que uno de los interlocutores es el personaje del Loco, que a menudo hace giros inesperados, interpreta de forma literal las ironías, se excede en sus intervenciones, aporta información innecesaria. Podemos afirmar que incumple las famosas máximas del principio de cooperación de Grice, aquellas que todo interlocutor debe respetar para que la comunicación sea exitosa. El principio de cooperación de Grice es un modelo pragmático de intercambio comunicativo por el que se espera un determinado comportamiento por parte de los interlocutores en la conversación. Analiza la lógica por la que esta se rige y los mecanismos seguidos para que la comunicación sea coherente y efectiva. Así, Grice elabora una serie de requisitos o máximas por las que los interlocutores deben guiarse:

Category of Quantity

Make your contribution as informative as required.

Do not make your contribution more informative than is required.

Category of Quality

Do not say what you believe to be false.

Do not say that for which you lack adequate evidence.

Category of Relation

Be relevant.

Category of Manner

Avoid ambiguity of expression.

Avoid ambiguity.

Be brief.

Be orderly²⁵⁹. (Grice 1975/1989: 45-46)

Por el contrario, si se transgreden algunas de estas máximas, se dan lugar a situaciones cómicas. Veamos algunos ejemplos.

• **Fragmento 39**

IT.	ES.
Matto: Una volta ho conosciuto un vescovo che si massaggiava come lei. Un gesuita.	Loco: Conocí a un obispo que se daba masaje como usted... un jesuita.
Commissario sportivo: Sbaglio o lei..!?	Comisario: ¿Me equivoco o usted...?
Matto: Certo che si sbaglia! Sbaglia di sicuro, se cerca di insinuare che io abbia voluto alludere alla proverbiale ipocrisia dei gesuiti... Io, se non le spiace, tanto per cominciare, ho studiato dai gesuiti, e con questo? Lei ha forse qualcosa da obiettare?	Loco: Claro que se equivoca. Se equivoca de medio a medio, si insinúa que he querido aludir a la notoria hipocresía de los jesuitas. Si no le importa, para empezar, yo he estudiado con los jesuitas. ¿Tiene algo en contra?
Commissario sportivo: (<i>impacciato, stordito</i>) No, per carità... non... ma, ecco...	Comisario: (<i>Aturdido</i>) No, por Dios... pero es que...
Matto: (<i>cambiando tono all'istante</i>) Però quel vescovo di cui le dicevo, quello sì, era proprio un ipocrita... un bugiardone... infatti si massaggiava sempre una mano...	Loco: (<i>Cambiando al instante de tono</i>) Pero ese obispo que le decía, ése sí que era un hipócrita, un farsante... la prueba es que siempre se daba un masaje en la mano.
Commissario sportivo: Senta, ma lei...	Comisario: Oiga, pero usted...
Matto: (<i>senza manco considerarlo</i>) Lei dovrebbe andare da uno psicanalista. Quel massaggiarsi in continuazione è oltretutto sintomo di insicurezza... senso di colpa... e	Loco: (<i>Sin hacerle caso</i>) Debería consultar con un psicoanalista. Ese continuo masaje es síntoma de inseguridad, sentimiento de culpa... e insatisfacción sexual. ¿Tiene problemas

²⁵⁹ «Máxima de cantidad: Que su aportación contenga toda la información que se requiera. Que su aportación no sea más informativa de lo requerido. Máxima de cualidad: No diga nada que crea falso ni de cuya verdad no tenga pruebas. Máxima de relación: Sea pertinente. Máxima de modo: Evite la ambigüedad y expresarse oscuramente. Sea breve. Sea ordenado.»

insoddisfazione sessuale. Ha forse difficoltà con le donne? (p. 20)	con las mujeres? (p. 38)
---	--------------------------

En este momento el Comisario y el Loco acaban de conocerse, de manera que el primero intenta por todos los medios saber con quién está tratando, intentado averiguar su nombre y qué hace en la comisaría de Milán. Sin embargo, le es imposible porque el Loco no le deja terminar sus preguntas y empieza a contestarlas: «*Sbaglio o lei...*» «*Certo che si sbaglia!*». Además, sus intervenciones son muy extensas y nada tienen que ver con lo que el Comisario quiere saber. Esta situación absurda, precisamente por romper con todas las reglas básicas del diálogo, tiene un efecto humorístico tanto en el receptor del texto de origen como en el receptor del texto meta, ya que la traducción literal se adapta perfectamente al español, sin producir extrañamientos.

• **Fragmento 40**

IT.	ES.
Commissario Sportivo: Prega il signor questore di venire qui al più presto, se può...	Comisario: Dile al señor comisario jefe que venga cuanto antes, si puede...
Matto: Anche se non può!	Loco: Y si no puede también.
(<i>Il commissario si corregge succubo</i>)	Comisario: (<i>Se corrige, sumiso</i>) ¡Y si no puede también! (p. 41)
Commissario sportivo: Sì, anche se non può. (p. 21)	

En estas líneas, observamos cómo el mismo Comisario rompe con la cortesía de la que segundos antes había hecho gala, ya que está pidiendo de malas maneras la llegada del Comisario Jefe, que es su superior. Una vez más, debido a que el humor coincide en ambas culturas, se vuelve a traducir de forma literal.

• **Fragmento 41**

IT.	ES.
<p>Matto: Questo giovane che ho notato di indole piuttosto irascibile ed insofferente e che ora, dai loro discorsi, scopro essere allergico perfino al pernacchio calabrese, che, detto tra noi, è uno dei più blandi, specie se confrontato con quello sorrentino o capuano! Lei se ne intende?</p> <p>Questore: No, io veramente...</p> <p>Matto: (<i>parlandogli quasi all'orecchio</i>)</p> <p>Mi dia retta, dottore... le parlo come ad un padre: questo ragazzo ha bisogno di un buon psichiatra... (p. 23).</p>	<p>Loco: Este joven, que parece tener un talante algo irascible e impaciente y que, por lo visto, es también alérgico a las pedorretas calabresas y a los semisótanos... entre nosotros, hágame caso, señor comisario... (<i>Le habla casi al oído</i>)... le hablo como a un padre... este muchacho necesita un buen psiquiatra. (p. 44).</p>

En este ejemplo, ya analizado en el apartado de las referencias culturales, podemos ver cómo el trastrocamiento de las expectativas no se traspasa al texto meta, precisamente porque depende de una referencia cultural que la traductora omitió. El Loco, que como decíamos había mezclado los estereotipos con lo absurdo, pretende hacerse entender por el Comisario Jefe, que no tiene ni idea de lo que habla, pues el Loco no está presentando la información de manera clara y precisa y, además, da por hecho que su interlocutor sí que está al tanto de las diferencias entre las pedorretas calabresas, capuanas y sorrentinas²⁶⁰.

²⁶⁰ Para volver a ver la propuesta de traducción que sí mantiene el trastrocamiento de las expectativas, ir al fragmento número 20.

4.10. LA TRADUCCIÓN DE LA IRONÍA

Se entiende que una expresión es irónica cuando quiere decir lo contrario de lo que afirma, de tal manera que el receptor de esta deberá «descifrar el mensaje real y la actitud crítica que el emisor desea transmitir» (Cabanillas González 2003: 224) dentro de un contexto determinado. La dificultad en la traducción dependerá mucho de la proximidad entre las culturas, que cuanto más diferentes sean, mayor será la complejidad de traspasar el contenido irónico, ya que este puede resultar humorístico para receptor del texto de origen, mientras que al receptor meta le resulte extraño, debido a que posiblemente no identifique el elemento irónico. Mateo (1995: 60-61) propone una serie de estrategias para traducir la ironía, de las que hemos seleccionado las más interesantes:

1. La ironía del TO se convierte en ironía en el TM con traducción literal.
2. La ironía del TO se convierte en ironía en el TM con traducción de efecto equivalente.
3. La ironía del TO se realza en el TT con alguna palabra o expresión.
4. La ironía del TO es explicada en una nota a pie de página en el TM.
5. La ironía del TO recibe una traducción literal sin ironía en el TM.
6. El TO irónico ha sido suprimido en el TM.

A continuación, veremos algunos casos de ironía y su traducción en *Morte accidentale di un anarchico*, que como obra satírica, cuenta con muchos fragmentos que presentan este recurso literario, por lo que nos centraremos en tres que recogen de manera muy representativa el tipo de ironía más frecuente a lo largo de la obra.

- **Fragmento 42**

IT.	ES.
Matto: No, risponda con le stesse parole di quella sera. Immagini che sia io il ferroviere anarchico. Su, coraggio, quali bombe?	Loco: No, conteste con las mismas palabras de aquella noche. Imagine que soy el ferroviario anarquista. Ánimo, vamos. ¿Qué bombas?
Questore: Non fare lo gnorri! Lo sai benissimo di che bombe parlo: quelle che	Comisario jefe: ¡No te hagas el tonto! Sabes perfectamente de qué bombas

avete messo nei vagoni alla stazione centrale, otto mesi fa.	hablo. Las que colocasteis en los vagones de la estación central, hace ocho meses.
Matto: Ma voi le avevate davvero queste prove?	Loco: ¿Pero ustedes tenían realmente esas pruebas?
Questore: No, ma come le stava appunto spiegando il commissario prima, si trattava di uno di quei soliti inganni a cui si ricorre spesso noi della polizia...	Comisario jefe: No, pero como le estaba explicando antes el comisario, era uno de esos trucos que se emplean a menudo en la policía.
Matto: Ah, ah... che lenze... <i>(e sferra una manata sulle spalle del questore che resta allocchito)</i>	Loco: Ja ja... son ustedes unos lince. <i>(Le da un golpe en la espalda que le deja sin aliento)</i>
Questore: Però avevamo dei sospetti... Dal momento che l'indiziato era l'unico ferroviere anarchico di Milano... era facile arguire che fosse lui...	Comisario jefe: Pero teníamos sospechas... como el acusado era el único ferroviario anarquista en todo Milán, era fácil deducir que era él.
Matto: Certo, certo è lapalissiano, direi ovvio. Così, se è indubbio che le bombe in ferrovia le abbia messe un ferroviere, possiamo anche arguire di conseguenza che al palazzo di giustizia di Roma, quelle famose bombe, le abbia messe un giudice, che al monumento al milite ignoto le abbia messe il comandante del corpo di guardia e che alla banca dell'agricoltura, la bomba sia stata messa da un banchiere o da un agrario, a scelta. (p. 25, 26)	Loco: Evidente. Por lo tanto, si resulta indudable que las bombas de los trenes las ha puesto un ferroviario, en consecuencia podemos deducir que las famosas bombas del Palacio de Justicia de Roma las colocó un juez, que las del Monumento al Soldado Desconocido las puso un comandante de la guardia, y las del Banco de Agricultura, pues un banquero o un agricultor, según se quiera. (p. 48, 49)

A nuestro parecer, este es uno de los momentos más irónicos de la obra. El jefe de policía habla de la detención sin pruebas de un maquinista de tren, anarquista, tras la explosión de unas bombas en una estación de tren en Milán. No necesitaba pruebas para acusarle del crimen ya que, según su lógica, los anarquistas son siempre los criminales y este era el único maquinista anarquista de Milán. Esta deducción viene corroborada de manera irónica por el Loco que está interpretando el papel de juez que ayuda a los

policías. Propone luego un posible culpable según el lugar en el que han estallado las bombas, creando una escena muy divertida dada la ironía de su intervención.

La ironía del texto original se ha traspasado sin ninguna dificultad al texto meta con un resultado exitoso, pues el receptor español descifra perfectamente el significado de la ironía, trasladándose igualmente el efecto humorístico. Sin embargo, nos parece interesante resaltar un detalle que creemos que puede haber pasado desapercibido para Matteini. La primera frase resulta desternillante en italiano principalmente por el uso de un adjetivo: «*lapalissiano*²⁶¹». Hace que la ironía llegue a su momento más alto porque la refuerza. El falso juez, para creerse el papel que está interpretando, en algunos momentos usa un vocabulario muy culto y «*lapalissiano*» es prueba de ello, se trata de una palabra que se usa en contextos muy específicos y altos o en sentido irónico, para hacer reír.

¿Cómo podríamos recrear este efecto en español? Parece claro que «evidente» es una traducción correcta de «*lapalissiano*», pero en nuestra opinión aplanar el pasaje, le resta humor y fuerza a la ironía. En español existe una expresión similar, «de Perogrullo²⁶²», «perogrullada», pero es una expresión que poca gente conoce a día de hoy, por lo tanto podría causar extrañeza o incompreensión.

Jugando con las posibilidades del español, imaginando al actor sobre el escenario, hablando y pronunciando de manera marcada la palabra «irrebatible», término con un significado parecido al de «evidente» que además funciona en el contexto, creemos que se podría lograr un efecto similar al que «*lapalissiano*» produce. A pesar de no ser un equivalente semántico exacto, a nuestro parecer, consigue mantener la fuerza del humor en la escena, ya que en la traducción del teatro no solo entran en juego los significados, sino también la sonoridad de las palabras, y si el actor refuerza la pronunciación de la doble «r» podría conseguirse un efecto humorístico equiparable al del texto original.

²⁶¹ Según la Enciclopedia Treccani en línea, el adjetivo proviene del nombre del capitán francés Jacques de Chabannes Señor de La Palice y de la alusión que a él hacen unos versos que escribieron sus compañeros tras su muerte para manifestar la vitalidad con la que combatía: *Un quart d'heure avant sa mort Il était encore en vie* (un cuarto de hora antes de morir seguía aún con vida), por lo que se utiliza para definir las cosas que son tan obvias que no necesitan ser explicadas.

²⁶² Curiosamente, esta expresión tiene un origen similar al de «*lapalissiano*». Proviene del nombre Pedro Grullo, un personaje de la paremiología española cuya existencia no es posible confirmar, pero sí su presencia en la literatura. Pedro Grullo solía decir verdades redundantes del estilo de «ha anochecido porque se ha ido el sol».

Propuesta
<p>Loco: No, responda con las mismas palabras de aquella noche. Imagine que yo soy el ferroviario anarquista. Vamos, ánimo, ¿qué bombas?</p> <p>Comisario Jefe: ¡No te hagas el tonto! Sabes muy bien de qué bombas hablo: las que pusisteis en los vagones de la estación central hace ocho meses.</p> <p>Loco: Pero ¿de verdad tenían estas pruebas?</p> <p>Comisario Jefe: No, pero justo como le estaba explicando antes el comisario, se trataba de uno de esos engaños a los que recurrimos a menudo los policías...</p> <p>Loco: Ja, Ja... ¡Qué lince! <i>(le da una fuerte palmada en la espalda al Comisario Jefe, que se queda atónito)</i></p> <p>Comisario Jefe: Pero teníamos nuestras sospechas... como el acusado era el único ferroviario anarquista de Milán, era fácil deducir que fue él...</p> <p>Loco: Claro, es irrefutable, obvio. Por lo tanto, si es indudable que las bombas en la estación las ha puesto un ferroviario, consecuentemente podemos deducir que las bombas en el Palacio de Justicia de Roma, esas famosas bombas, las ha puesto un juez; en el Monumento al Soldado Desconocido las ha puesto un comandante de la guardia y en el Banco de Agricultura un banquero o un agricultor, a elegir.</p>

• **Fragmento 43**

IT.	ES.
<p>Matto: [...] Ebbene abitavo in un alberghetto proprio vicino alla questura dove si svolgevano gli interrogatori e quasi tutte le notti ero svegliato da urla e lamenti che in un primo tempo credevo di gente pestata, bastonata... ma poi ho capito che si trattava di risate. Sì, risate un po' sguaiate degli interrogati: «Ah ah, oh mamma! Basta, ah ah! Aiuto, non ce la faccio più! Commissario basta che mi fa morire dal ridere!» (p. 42)</p>	<p>Loco: [...] Pues bien, yo vivía en un hotelito situado cerca de la comisaría, y casi todas las noches me despertaban gritos y lamentos, que al principio atribuí a gente golpeada, maltratada... hasta que comprendí que lo que oía eran risas. Sí, risas escandalosas de los interrogados: «¡Jua jua, madre mía! ¡Basta, ja ja! ¡Socorro, no puedo más! ¡Basta comisario que me muero de la risa!» (p. 82)</p>

En este caso la ironía vuelve a traspasarse mediante una traducción literal, comprendiéndose perfectamente que, como el Loco «creía» al principio, los gritos no provenían de personas que lo estaban pasando bien, sino que estaban siendo maltratadas para que confesasen. El humor se produce porque la ironía es muy intensa, es decir, la diferencia entre lo que se dice y lo que realmente sucede es tan grande y chocante en este caso que el efecto humorístico se acentúa. La ironía constituye un recurso más para Dario Fo con el que denunciar diferentes delitos dando al mismo tiempo ese tono humorístico presente en toda la obra.

- **Fragmento 44**

IT.	ES.
<p>Matto: (<i>intervenendo ironico</i>) Ma cosa si aspetta, signorina, con queste sue palesi provocazioni? Che le si risponda ammettendo che qualora noi della polizia, invece di perderci dietro a quei quattro anarchici strapellati ci si fosse preoccupati di seguire seriamente altre piste più attendibili, tipo organizzazioni paramilitari e fasciste finanziate dagli industriali, dirette e appoggiate da militari greci e circonvicini, forse si sarebbe venuti a capo della matassa?</p> <p>Questore: (<i>al Bertozzo che smania</i>) Non si preoccupi... adesso gli volta tutta la frittata d'un colpo. È la sua tecnica, la conosco ormai! dialettica gesuita!</p> <p>Matto: Se pensa a questo le dirò che sì... lei ha ragione... Se si fosse andati per quest'altra strada se ne sarebbero scoperte delle belle! Ah! Ah!</p>	<p>Loco: (<i>Interviene, irónico</i>) ¿Pero qué busca, señorita, con sus evidentes provocaciones? ¿Qué reconozcamos que si la policía, en lugar de perder tiempo con cuatro anarquistas de medio pelo, se hubiese preocupado de seguir seriamente otras pistas más verosímiles, como organizaciones paramilitares y fascistas, financiadas por industriales, dirigidas y auspiciadas por militares griegos y vecinos, tal vez se habría sacado algo en limpio?</p> <p>Comisario Jefe: (<i>A Bertozzo, que está frenético</i>) Tranquilo. Ahora le dará la vuelta a la tortilla de un solo golpe... es su técnica, ya le conozco. ¡Dialéctica jesuita!</p> <p>Bertozzo: ¡Caray con la dialéctica jesuita!</p> <p>Comisario Jefe: ¿Se ha vuelto loco?</p> <p>Bertozzo: ¿Loco? (<i>Se le ilumina la cara</i>) El loco... ¡claro! ¡Es él, es él! (p. 122)</p>

Bertozzo: Ammazza la dialettica gesuita!	
Questore: Ma è diventato matto?	
Bertozzo: (<i>illuminandosi</i>) Matto? (<i>Scatta</i>)	
Il matto... ecco chi è!! È lui! (p. 65).	

La traducción de estas líneas se ve menoscabada debido a la omisión, probablemente por error, de la intervención del Loco, en la que trastoca las expectativas del Comisario Jefe al desligarse del tono irónico con el que hablaba anteriormente.

Propuesta
<p>Loco: (<i>interviene, irónico</i>) Pero señorita, ¿qué busca con sus evidentes provocaciones? ¿Que admitamos que la policía, si en vez de perder el tiempo con cuatro anarquistas de medio pelo, se hubiese preocupado de seguir seriamente otras pistas más fiables como organizaciones paramilitares y fascistas financiadas por industriales, dirigidas y apoyadas por militares griegos y vecinos, tal vez se hubiese dado en el clavo?</p> <p>Comisario Jefe: (<i>A Bertozzo, muy nervioso</i>) No se preocupe... ahora le da la vuelta a la tortilla de un solo golpe. Es su técnica, ¡ya la conozco! ¡Dialéctica jesuita!</p> <p>Loco: Si eso es lo que busca, le diré que sí...que tiene usted razón... Si hubiesen seguido ese camino se habría descubierto una buena... ¡Ja, ja!</p> <p>Bertozzo: ¡Joder con la dialéctica jesuita!</p> <p>Comisario Jefe: ¿Pero se ha vuelto loco?</p> <p>Bertozzo: (<i>Se le ilumina la cara</i>) ¿Loco? (<i>Salta</i>) ¡El loco, claro! ¡Es él!</p>

4.11. LA TRADUCCIÓN DE LAS MARCAS DE ORALIDAD

Como el lector habrá podido observar a lo largo de los fragmentos analizados hasta ahora, los cinco personajes que aparecen en la obra se expresan de una manera muy oral, no solamente por el uso de un vocabulario coloquial y en muchas ocasiones vulgar, típico del discurso hablado, sino también por la grafía que imita el habla relajada y natural de un diálogo espontáneo. Estos serían solo algunos de los ejemplos que encontramos a lo largo de las líneas: *m'ha detto che conosce la lingua e la grammatica* (p. 9); *Ma per lui e il suo capo son rogne* (p. 14); *Uno manco si può divertire in 'sta polizia musona* (p. 15); *ma 'sto disgraziato* (p. 18); *A 'sto punto perché meravigliarci se a uno sfottuto a 'sta maniera gli prende il raptus?* (p. 28); *s'è buttato* (p. 33); *se m'ha visto lui* (p. 37); *press'a poco dev'essere andata così* (p. 43); *però che permaloso' st'anarchico* (p. 43)²⁶³.

Se trata de abreviaciones que pretenden demostrar la relajación articulatoria de cualquier conversación real entre individuos. Podemos resaltar también, como características de la lengua hablada, algunas formas como *scozzonare*²⁶⁴ (p. 41); expresiones idiomáticas como *tirare bidoni* (p. 8), *tirare il collo a qualcuno* (p. 8), *perdere la trebisonda* (p. 13), *venire a capo della matassa* (p. 56), así como estructuras sintácticas propias del discurso hablado, por ejemplo, las construcciones con el adverbio de negación «*mica*», cuya función es reforzar la negación de la frase: «*ma noi mica siamo qui per per fare il processo al capitalismo*» (p. 56) e incluso errores típicos del discurso oral como el uso equivocado de la partícula «*ci*»²⁶⁵ precisamente cuando el Loco está haciéndose pasar por un policía y habla por teléfono con el Comisario: «*il commissario Anghiari ci avrebbe piacere*» (p. 15).

Este último ejemplo es fácil de reproducir en el texto meta mediante la utilización de otro error típico de los hispanohablantes, por ejemplo el dequeísmo, que podríamos insertar unas líneas antes, siempre durante la larga conversación telefónica del falso Anghiari con el Comisario. Es importante reproducirlo en este mismo monólogo porque se trata de una imitación que hace el Loco de un policía, de manera que es un error intencionado que pretende reflejar la manera de hablar de la persona a la que se imita.

²⁶³ Las formas completas serían, respectivamente: *mi ha detto, sono, questa, questo, a questo punto/a questa maniera, si è buttato, mi ha visto, presso a poco/ deve essere, permaloso questo anarchico*.

²⁶⁴ «Non l'avete manco *scozzonato* un pochino? Manco uno schiaffone manrovescio?».

²⁶⁵ En este caso nos referimos al uso del «*ci*» pleonástico, cuya función es intensificadora. Ocurre que en ocasiones se utiliza donde no es necesario, como en el ejemplo.

- **Fragmento 45**

IT.	ES.
Matto: No, perché mi farebbe davvero piacere che il capo questore ci andasse di mezzo... Eh sì, è la verità, puoi anche dirglielo...«il commissario Anghiari ci avrebbe piacere...» (p. 14, 15).	Loco: Sí, porque me encantaría que el comisario jefe se viera metido en el fregado... Es la verdad, se lo puedes decir: «Al comisario Anghiari le encantaría...». (p. 31).

Propuesta
Loco: Sí, porque me haría mucha ilusión de que el jefe se viese metido en el fregao... Pues sí, es la verdad, se lo puedes decir «al comisario Anghiari le encantaría...».

Por otro lado, para imitar la relajación articulatoria, el lector habrá podido observar ciertas palabras en las que se pierde la «d» intervocálica de la última sílaba de algunas palabras, como en el fragmento anterior o en el veintinueve²⁶⁶. También habrá podido notar hasta aquí que en nuestras propuestas de traducción hemos intentado proponer un lenguaje más coloquial en los espacios correspondientes en lugar de mantener los términos más genéricos por los que apostó Matteini. Veamos algunos ejemplos más en este apartado.

- **Fragmento 46**

IT.	ES.
Matto: Quindi si leggerà «Già» (e qui sta bene anche una smorfietta di sarcasmo... E se poi ci vuol fare un mugugno ironico sfottente, meglio ancora!) Allora... ecco la lettura corretta della frase: Già... (<i>Fa una smorfia e un risolino di testa</i>) Libero docente all'università, altra virgola, di	Loco: Así que se leerá: «Ex», y aquí puede introducir una leve mueca sarcástica... y si además quiere añadir un gruñido irónico-despectivo, mejor que mejor. Entonces, esta será la lectura correcta de la frase: «Ex (<i>mueca y risita</i>) profesor adjunto en la universidad, otra coma, de Padua»... como

²⁶⁶ Utilizamos «fregao» y «desgraciao», respectivamente.

Padova... come a dire: <i>dài</i> , non sparar frottole... ma a chi la racconti, chi ti crede... solo i fessi ci cascano! (p. 9, 10).	diciendo: no me vengas con rollos, quién te va a creer, sólo pican los tontos. (p. 23).
---	---

En este fragmento aparecen expresiones típicas de la oralidad como «*sparar frottole*» (literalmente: disparar mentiras), interjecciones como «*dài*» (venga) que nosotros traducimos de la siguiente manera:

Propuesta
Loco: Entonces se leerá: «Ex» (y aquí podemos meter una muequecita sarcástica... Y si además se quiere añadir un gruñido irónico-chinchoso, ¡mejor que mejor!) Así, la lectura correcta de la frase sería: Ex... (<i>Mueca y risita moviendo la cabeza</i>) Profesor adjunto en la universidad, otra coma, de Padua... como diciendo: venga, no me cuentes milongas... a otro perro con ese hueso... ¡solo pican los tontos!

Elegimos la unidad fraseológica «a otro perro con ese hueso» porque creemos que encaja perfectamente en el contexto y hace que la oración suene más natural que si se hubiese optado por una traducción literal de las palabras «*ma a chi la racconti, chi ti crede*». Además, mantenemos los signos de exclamación presentes en el texto original. La conversación continúa hasta el punto de que el Comisario Bertozzo parece cada vez más harto del sospechoso:

IT.	ES.
Commissario: La smetta di sfottere! (p. 10).	Bertozzo: No se pase. (p. 24) .

La traducción de Matteini tiene un valor comunicativo mucho menos vulgar y, por ello, con menos fuerza expresiva que el original, en el que la expresión de Bertozzo es malsonante, ya que «*sfottere*» significa «joder», literalmente «deje de joder», por lo tanto, se trata de una expresión vulgar típica del discurso hablado. Nosotros proponemos traducirla por otra expresión vulgar y mantener los signos de exclamación.

Propuesta
Bertozzo: ¡Vale ya de dar por saco!

- **Fragmento 47**

IT.	ES.
Matto: Non l'avete manco <i>scozzonato</i> un pochino? Manco uno schiaffone manrovescio? (p. 41)	Loco: ¿No le pegaron un poco? ¿Ni un tortazo? (p. 79).

«*Scozzonare*» significa domar o amaestrar animales; en sentido figurativo significa aprender las nociones básicas de cualquier disciplina. Por el contexto, podemos deducir que significa «pegar», por aquello de entrenar y educar a los animales con recursos violentos. Esa es exactamente la opción por la que se decanta Matteini, pero la elección de Fo tiene más matices, es una palabra propia del mundo del cuidado animal que tiene connotaciones diferentes y hace que la frase suene más salvaje, intensificando el enunciado y haciéndolo más vulgar, característico de una conversación entre personas, en este caso más bien brutas, ya que el Loco está preguntando a los policías si en algún momento se les ocurrió ser violentos con el anarquista, como si fuese algo que se diese por hecho durante un interrogatorio a un sospechoso. ¿Por qué conformarnos en la traducción con la palabra más genérica cuando podemos encontrar otras más expresivas?

Propuesta
Loco: ¿No le <i>zurraron</i> ni un poquito? ¿Ni siquiera un guantazo?

4.12. LA TRADUCCIÓN DEL ITALIANO REGIONAL

Durante el siglo XX, muchos dramaturgos italianos tuvieron que reflexionar acerca de la lengua que utilizarían para escribir sus obras. En la década de los sesenta, a pesar de que la unificación lingüística era cada vez más patente, principalmente gracias a la escolarización y a la llegada de la televisión a los hogares, el dialecto era todavía una forma de comunicación muy habitual, utilizada por la mayoría de los italianos para expresarse oralmente, sobre todo por aquellos que seguían siendo analfabetos.

Accanto all'italiano fioriscono i dialetti. La radio e la televisione pubbliche e i film usano generalmente l'italiano. Ai dialetti ricorrono qualche volta cinema, televisione, teatro, ma soprattutto per ragioni di spettacolo [...] Nello scrivere, da molti secoli, l'italiano è d'obbligo. [...] I dialetti però, [...] si prendono la rivincita quando la gente, invece di scrivere, parla²⁶⁷ (De Mauro, Lodi 1979: 10).

Por lo tanto, el interrogante de muchos autores de teatro se basaba en qué lengua emplear al escribir, ya que la mayoría de los textos dramáticos pretenden reflejar una lengua real, esa oralidad fingida. Tenemos por una parte la opción del italiano, asociado más bien al ámbito culto y escrito, aunque también a momentos concretos del ámbito oral, de hecho De Mauro y Lodi especifican que en ciertas situaciones en las que los interlocutores no se conocían lo suficiente, ambos se esforzaban por hablar italiano (1979: 10); por la otra, el dialecto, relacionado con el ámbito cotidiano y familiar. Pasolini, en su *Manifesto per un nuovo teatro*, ya se planteaba este problema, reflejándolo con las siguientes palabras: «Se un italiano oggi scrive una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la dice la dice in un modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano» (1968: 13); poniendo de relieve la diversidad lingüística presente en Italia, sobre todo a nivel de oralidad.

Las obras de Fo contienen en gran medida léxico y construcciones propias de los dialectos lombardo, padano y véneto. De hecho, como ya hemos visto, la personal experimentación lingüística que mezcla el dialecto con el *grammelot* es más evidente en obras como *Mistero Buffo* o *Johan Padan e la discoverta delle Americhe. Morte accidentale di un anarchico*, obra de carácter político-didáctico, con una temática tan

²⁶⁷ «Junto al italiano florecen los dialectos [...] La radio y la televisión pública y las películas, por lo general, usan el italiano. A los dialectos recurren alguna vez el cine, la televisión, el teatro, pero sobre todo por razones de espectáculo [...] En la escritura, desde hace muchos siglos, el italiano es obligatorio. [...] Los dialectos, por su parte [...] se toman la revancha cuando la gente, en vez de escribir, habla».

importante para Fo y con la que estaba muy comprometido en aquel momento, es lógico que fuese escrita en italiano, utilizando un lenguaje eficaz para ser comprendido por el mayor número de personas posible y que su mensaje calase al máximo. Aun así, también hemos podido observar aquí ciertas palabras y expresiones impropias del italiano estándar a las que Fo recurre con fines expresivos. Se trata de regionalismos, sobre todo provenientes de Lombardía: *gabola*²⁶⁸ (p. 7), *mugugno*²⁶⁹ (p. 9), *cacciaballe*²⁷⁰ (p. 34), *saltafosso*²⁷¹ (p. 39), *barbellare*²⁷² (p. 45), así como otras palabras de origen diverso, como la siciliana *intrallazzo*²⁷³ (p. 70), o el popular *ammazza*²⁷⁴ (p. 8) romano; estas últimas podrían ser consideradas a día de hoy parte del italiano estándar, ya que su uso ha sobrepasado los límites de las regiones en las que originalmente se empleaban los términos.

También hemos encontrado otras palabras que no sabemos exactamente en qué categoría situarlas debido a que desconocemos su origen y su uso. Nos referimos a términos como *strapellati*²⁷⁵ (p. 65). Podría ser una palabra típica del dialecto lombardo o del italiano estándar que quizás estuvo de moda en la época de la escritura de la comedia y que actualmente no se usa. También podría tener ambas características, es decir, ser una palabra que se puso de moda en la zona de Lombardía, que no llegó a expandirse al italiano estándar y que actualmente ha dejado de utilizarse. Su significado se extrae del contexto y la traducción por la que opta Matteini, «de medio pelo», nos parece correcta. Hemos barajado la posibilidad de traducirlo por el término «mindundis», utilizado en este caso como adjetivo, «cuatro anarquistas mindundis». Sin embargo, nos hemos dado cuenta de que «mindundi» funciona mejor como sustantivo, por lo que preferimos conservar la traducción de Carla Matteini.

²⁶⁸ «Non so con che razza di gabole tu ce l'abbia fatta a scantonare»; palabra que se usa en la zona de Brescia para hablar de «frottole», es decir, «mentiras».

²⁶⁹ «E se poi ci vuol fare un mugugno ironico sfottente, meglio ancora!». Palabra utilizada en Génova (Liguria), sinónimo de «borbottamento», en español «refunfuño».

²⁷⁰ «Sapete cosa pensa a 'sto punto di voi la gente? Che siete dei gran cacciaballe...»

²⁷¹ «Il suicidio è avvenuto a mezzanotte e il saltafosso bidone alle venti»; regionalismo septentrional. Es un engaño, un modo de hacer confesar a alguien lo que no quiere decir mediante la revelación de una información desconocida o falsa. En italiano «domanda tranello» o «inganno».

²⁷² «Temperature da far barbellare un orso bianco». Su uso es típico de la zona de Milán y Bérgamo. Tiene el significado de «tremare», en español, «temblar» o «tiritar».

²⁷³ «[...] appena eletto pontefice, scoprì che si cercava, con intrallazzi e maneggi cari, di coprire gravi scandali», en italiano «imbroglio»; negocio que une diferentes engaños e ilegalidades.

²⁷⁴ «Ammazza che carabinieri», interjección que indica sorpresa, estupor, irritación. Sinónimo de «accidenti».

²⁷⁵ «[...] invece di perderci dietro a quei quattro anarchici strapellati...».

La utilización de estas palabras, junto con otras de carácter más oral y coloquial, contribuye a enriquecer la lengua estándar y ofrece más posibilidades expresivas²⁷⁶. La traducción intencionadamente neutra de Matteini no refleja estos aspectos, precisamente porque se decanta por términos más genéricos para realizar una traducción que pueda ser totalmente comprendida por la mayoría de los hispanohablantes en vez de buscar otros de carácter más local que habrían enriquecido expresivamente la traducción.

Queremos recordar aquí unas palabras de Dario Fo a propósito de la traducción de textos teatrales con las que nos anima a traducir usando el propio dialecto, ya que en él «le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è niente di costruito» (1987: 243). Lo que nosotros proponemos es insertar algunas palabras de carácter más local en la traducción, en este caso términos cuyo uso es más común en Andalucía que, sin embargo, creemos que pueden ser comprendidos y utilizados fuera de los límites de esta, algo que no siempre ocurre con los términos que Fo elige, sencillamente porque la situación lingüística es diferente en cada uno de los países y, además, no existe una fórmula precisa para traducir la variación diatópica. La equivalencia, como vemos, nunca es perfecta en traducción, sino que se encuentra en la diferencia, como ya expresó Jakobson (1959: 70). Lo que se pretende es aportar expresividad, esa autenticidad de la que Fo habla. Ahora bien, elegir un término del español local para cada una de las cuatro palabras anteriores, es decir, *gabola*, *mugugno*, *saltafosso* y *barbellare* que encaje en el contexto nos resultaría imposible, por eso las insertaremos en otro momento de la acción. Solamente con *cacciaballe* nos ha sido posible encontrar un término en español de carácter más local adaptable a la situación comunicativa.

Por otro lado, nos gustaría proponer aquí la traducción del fragmento en el que aparece la palabra *gabola*, porque creemos que Matteini²⁷⁷ no traslada el significado correcto de lo que dice el personaje de Bertozzo. Nosotros proponemos traducirlo por «trola», que es una palabra propia de un lenguaje más coloquial.

²⁷⁶ La variación diatópica del texto original es de carácter septentrional independientemente del personaje que se exprese. De hecho, el único personaje identificable con una persona real, es decir, el *Commissario Sportivo*, que representaría al Comisario Luigi Calabresi, nacido en Roma, no muestra rasgos del habla romana o centro-meridional.

²⁷⁷ No hay que olvidar que hasta hace pocos años, los recursos con los que contaban los traductores para trabajar eran más limitados. Es posible que Matteini no conociese el término porque es propio de una región diferente a la suya natal y que además, no encontrase una definición del término «*gabola*», por lo que, entendiendo el contexto en el que se enmarcaba el fragmento, se decidiese a traducir el contenido de manera diferente, encajando en la situación comunicativa.

- **Fragmento 48**

IT.	ES.
Matto: Sì, dodici arresti... ma le faccio notare, signor commissario, che non sono mai stato condannato... ho la fedina pulita, io!	Loco: Sí, doce detenciones. Pero le hago notar, señor comisario, que jamás me han condenado. Mi certificado de penales está limpio.
Bertozzo: Beh... Non so con che razza di gabole tu ce l'abbia fatta a scantonare... ma ti assicuro che stavolta la fedina te la sporco io: puoi giurarci! (p. 7)	Bertozzo: No sé cómo te las habrás arreglado para escaquearte, pero te aseguro que ahora te lo mancho yo... ¡puedes jurarlo! (p. 19).

Propuesta
Loco: Sí, doce detenciones. Pero le hago notar, señor comisario, que nunca me han condenado... ¡mi certificado de penales está limpio!
Bertozzo: Pues no sé qué tipo de trolas habrás contado para escabullirte, ¡pero te aseguro que esta vez te lo mancho yo! ¡Tenlo claro!

A continuación, mostramos los fragmentos en los que podría encajar una palabra de uso más local.

- **Fragmento 49**

IT.	ES.
Commissario: Seduto o perdo la pazienza! (All'agente) E tu cosa fai lì <i>impalato</i> ? Sbattilo sulla sedia! (p. 12).	Bertozzo: O te sientas o voy a perder la paciencia. (Al Agente) ¿Y tú qué haces ahí como un pasmarote? Siéntale en la silla. (p. 27)

Propuesta
Bertozzo: ¡Siéntate que pierdo la paciencia! (Al Agente) ¿Y tú qué haces ahí <i>apalancao</i> ? ¡Siéntale en la silla!

El Loco, mientras es interrogado por Bertozzo, se levanta de la silla y amenaza con morderle, por lo que Bertozzo ordena al Agente, que se encuentra quieto observando todo lo que ocurre, que se mueva para sentar al Loco en la silla y así tenerlo controlado. Nos hemos decantado por utilizar un término cuyo uso es más frecuente en Andalucía y no viene recogido en el Diccionario de la Real Academia, ni siquiera en su escritura correcta sin la pérdida de la «d» intervocálica, es decir, «apalancado». Es un adjetivo que indica estar quieto, acomodado en un sitio sin moverse, por lo que creemos que encaja perfectamente en el contexto.

- **Fragmento 50**

IT.	ES.
Matto: Dunque le <i>trappole</i> , i tranelli, le frottole non le usate solo per far cascare gli indiziati, ma anche per fregare, per sorprendere la buona fede del popolo credulone e fesso! (p. 29).	Loco: O sea que las trampas, las artimañas, los trucos no sólo los utilizan para que confiesen los sospechosos, sino para manipular y traicionar la buena fe del pueblo simple y confiado. (p. 54)

Propuesta
Loco: Así que las <i>fullerías</i> , las trampas y las mentiras no sólo las utilizan para que confiesen los sospechosos, sino también para engañar y abusar de la confianza de un pueblo tonto e inocentón.

En esta ocasión nos decantamos por traducir «*trappole*» como «fullerías»; es decir, la astucia, la cautela y el arte con que se engaña a alguien. Creemos que se adapta bien al contexto porque además, los sustantivos que utiliza el Loco en el texto original son sinónimos entre sí, tal como lo que ocurre con nuestra propuesta. El uso del término es muy común en Andalucía para hablar de acciones poco honradas realizadas a través de engaños, aunque el ámbito en el que más se utiliza es en el del juego.

- **Fragmento 51**

IT.	ES.
Matto: Sapete cosa pensa a 'sto punto di voi la gente? Che siete dei gran <i>cacciaballe</i> ... oltre che dei biricchini... (p. 39).	Loco: ¿Saben qué piensa la gente de ustedes? Que son unos embaucadores, unos farsantes... (p. 74).

Propuesta
Loco: ¿Saben lo que piensa la gente de ustedes? Que son unos <i>fulleros</i> , además de unos sinvergüenzas...

A propósito de las «fullerías» que realizan los policías del fragmento anterior, aprovechamos el adjetivo «fullero» para traducir el regionalismo «*cacciaballe*», precisamente en un momento en el que el Loco hace saber a los policías la fama que tienen entre los ciudadanos después de las incongruencias que hay alrededor del caso del anarquista.

- **Fragmento 52**

IT.	ES.
Agente: Lei non ha idea di come fosse agile quel <i>demonio</i> ... io ho fatto appena in tempo ad afferrarlo per un piede. (p. 46).	Agente: No se figura lo ágil que era ese demonio, por poco no consigo sujetarle el pie. (p. 90).

Propuesta
Agente: Usted no sabe lo ágil que era el <i>gachón</i> ... Casi no me da tiempo a agarrarlo del pie.

De los términos elegidos, es posible que este sea el menos conocido fuera de Andalucía, precisamente porque su uso se restringe a un par de provincias, Cádiz y Jaén. A pesar de esto, creemos que su significado es comprensible dentro del contexto. «Gachón» y su versión femenina «gachona» se utilizan para referirse a la persona de la que se habla sin tener que decir su nombre, especialmente en situaciones propias del

discurso oral en las que se comentan ciertos aspectos tanto físicos como mentales, positivos y negativos, en los que esa persona destaca²⁷⁸.

²⁷⁸ Por ejemplo: «¡Cómo corría el gachón!», «Madre mía, qué fea era la gachona», «No era listo el gachón ni ná.».

4.13. OTROS ELEMENTOS EXTRALINGÜÍSTICOS

Como obra de teatro destinada a la representación, encontramos en ella algunos fragmentos humorísticos que hacen referencia a la puesta en escena, elementos que, a pesar de que aparezcan escritos, son un guiño al público, a los espectadores que están sentados contemplando la función, intervenciones que se salen de la historia para hacer referencia a la misma obra de teatro y algunas particularidades más, propias de un texto escrito y a la vez oral, de un texto de gran carga política pero a la vez humorística, por lo que puede permitirse ciertos juegos que van más allá del contexto de la historia. Lo vemos a continuación.

- **Fragmento 53**

IT.	ES.
Questore: Nient'affatto... anche questa sera fra il pubblico, le dirò... ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? <i>(Batte un colpo secco con le mani)</i> <i>Dalla platea si sentono delle voci proveniente da punti diversi.</i> Voci: Dica dottore! Comandi! Agli ordini! <i>(Il matto ride e si rivolge al pubblico)</i> Matto: Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti. (p. 63)	Comisario jefe: ¿No me cree? Incluso esta noche, entre el público, tenemos unos cuantos, como siempre... ¿quiere verlo? <i>(Da una palmada: del patio de butacas salen voces de sitios diferentes)</i> Voces: ¡Mande jefe! ¡A sus órdenes! <i>(El Loco, riendo, se dirige al público)</i> Loco: No se preocupen, son actores. Los de verdad están sentaditos y mudos. (p. 118)

Este diálogo con el espectador, con el que Fo pretende traspasar «la cuarta pared» y mantenerlo totalmente conectado a la obra, se traspasa literalmente al texto meta para producir un efecto humorístico, como si el público estuviese rodeado de espías que han ido a presenciar la función.

- **Fragmento 54**

IT.	ES.
Matto: [...] E qui sono parole testuali, signor questore: «Sussistevano sul suo conto pesanti indizi»! Ha detto così?	Loco: [...] Y estas son palabras textuales tuyas, señor Comisario jefe: «Había indicios gravísimos en su contra». ¿Fue eso lo que dijo?
Questore: Sì, ma in primo tempo, signor giudice... poi...	Comisario Jefe: Sí, pero en un primer momento, señor juez, después...
Matto: Siamo appunto al primo tempo... andiamo per ordine... (p. 24)	Loco: Precisamente estamos en el primer momento. Procedamos por orden. (p. 46)

En este caso, el Loco hace una referencia al tiempo material de la obra en su representación: «*Siamo appunto al primo tempo...*», sin embargo, parece que Carla Matteini no comprende el chiste que hace el Loco y piensa que hace referencia a la historia que está contando el Comisario Jefe²⁷⁹. O quizás, le resulta imposible traspasar el chiste debido a que «*tempo*» y «*momento*» tienen significados similares pero no en este contexto, ya que el término italiano debería traducirse como los diferentes «actos» en los que se divide la obra: primer acto, segundo acto; siendo este incompatible con el contexto.

- **Fragmento 55**

IT.	ES.
Matto: [...] Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire, da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione... (p. 14)	Loco: [...] ¿Un juez superior? ¿Lo envían expresamente de Washington? Sí, perdona, quería decir Roma, ha sido un lapsus... (p. 30)

Debido a que en los primeros años de la representación sufrieron una gran censura, Dario Fo y su grupo teatral *La Comune*, se vieron obligados a trasladar la historia de la

²⁷⁹ Es difícil darse cuenta simplemente con el texto, sin embargo, con la ayuda del vídeo de la representación de la obra, es fácil comprobar que hace referencia a los tiempos en los que se divide el espectáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=NK4CCtXvcW0>.

obra a Estados Unidos, donde un anarquista, Andrea Salsedo, también cayó desde la ventana de una comisaría de Nueva York en el año 1920. El texto utilizado para este estudio ya está libre de censura, pero ha querido conservar las alusiones a la transposición que se hizo en su día. La traducción no conserva esta referencia al cambio de escenario de los hechos, ya que en el prólogo de la traductora, ella misma explica lo que Fo tuvo que ingeniar para evitar la censura en Italia. Creemos que a día de hoy no es necesario incluir esos detalles sobre la transposición en el corpus de la obra, pero sí en la parte del prólogo para hablar de cómo *La Comune* utilizó este recurso durante un tiempo para evitar la censura. Así, en la representación, el director de escena podría leer el prólogo en el que se explican las circunstancias de la época y los motivos de la censura.

4.14. LA TRADUCCIÓN DE LAS DIEZ PRIMERAS PÁGINAS

Debido a que llegados a este punto solamente hemos proporcionado propuestas de traducción de fragmentos específicos, creemos oportuno ofrecer en el anexo la traducción de las primeras diez páginas para poder apreciar la propuesta en su conjunto, como si de un encargo real de traducción se tratase. En este espacio comentaremos algunas de las partes que pueden resultar problemáticas y justificaremos las decisiones por las que hemos optado.

(1) *una fedina immacolata da sporcare* / un certificado de penales que manchar

Al traducir teatro hay que tener en cuenta los ritmos de las intervenciones de los personajes. En este diálogo rápido, si hubiésemos trasladado también el adjetivo «*immacolata*», la oración habría sido excesivamente larga, ya que, como vemos, la traducción de «*fedina*» es «certificado de penales». Por lo tanto, de haber escrito «un certificado de penales inmaculado que manchar», es decir, una traducción completa, palabra por palabra, se habría roto con el ritmo veloz y fluido del diálogo.

(2) *gli tiri il collo* / los exprimes

«*Tirare il collo*» (tirar del cuello) significa matar. Se utiliza especialmente cuando se habla de animales, especialmente de los pollos, cuando se les tuerce el cuello. También se usa para hablar de dificultades económicas. En el texto original tiene ese sentido de aprovecharse de alguien y ponerle en un aprieto económico. Como no hemos encontrado una expresión idiomática similar, hemos optado por recurrir al verbo «exprimir», más utilizado en el ámbito de la cocina, que también tiene un significado metafórico: sacar de alguien o algo todo el partido posible, tal como se hace con la fruta.

(3) *non ho mai tirato bidoni a nessuno* / nunca he engañado a nadie

Nos hallamos ante otro ejemplo de expresión idiomática. «*Tirare un bidone*», con las variantes *fare*, *prendere* y *dare un bidone*, significa estafar, engañar a alguien. En el contexto, Bertozzo reprocha al Loco que se aprovecha de sus actores, exprimiéndolos, y el Loco se defiende diciendo que él nunca ha estafado o engañado a nadie para que trabaje en su compañía. Por lo tanto, creemos que tanto «engañar» como «estafar» serían dos traducciones correctas. Por otro lado, en español existen muchas expresiones idiomáticas relacionadas con el engaño, pensemos por ejemplo en «dar gato por liebre a

alguien» o «dárselas con queso a alguien», expresiones que nos sentimos tentados de utilizar, pero que creemos que no encajan lo suficientemente bien en el contexto, puesto que ambas tienen que ver, más bien, con la estafa o el engaño con objetos, vendiendo uno de menor calidad de la que en realidad se paga. Además, debido a cuestiones de ritmo y espacio, en teatro no siempre es posible reemplazar las unidades fraseológicas por otras similares en la lengua meta debido a que, entre otras cosas, buscamos la fluidez, y si sonoramente la unidad fraseológica no encaja, es preferible apostar por otras soluciones. Pensemos, por ejemplo, en lo forzado que quedaría en este contexto la frase: «Yo nunca se las he dado con queso a nadie». Nos parece más adecuado buscar una solución que suene más natural.

(4) *per la miseria* / la virgen

En el texto original, «*per la miseria*» es una interjección que expresa asombro. Las interjecciones pueden comprenderse solamente cuando aparecen en un contexto, el cual nos dará las claves para traducirlas. Como buscamos interjecciones que suenen naturales y actuales, rechazamos «caramba» y «caray» que Matteini utilizó y apostamos por otras más comunes, pero que quizás no estamos acostumbrados todavía a ver por escrito, debido, entre otras razones, a los cada vez más comunes calcos de las traducciones al español de la lengua inglesa y los «cielos» y «demonios». Creemos, entonces, que la interjección «la virgen» encaja en el contexto debido a su uso popular y cotidiano.

(5) *studio legge* / estudio Derecho

En este caso nos ha parecido más razonable utilizar la carrera de Derecho para hablar del estudio de las leyes porque esta engloba el estudio de las mismas y además se trata de una denominación más actual, es decir, un vocabulario con el que el espectador está más familiarizado.

(6) *Non ho tempo... figurati!* / ¡No tengo otra cosa que hacer!

Creemos que el Comisario Bertozzo está siendo irónico en su intervención mediante el uso de «*figurati*», que nos da a entender que si tuviese tiempo tampoco iba a escuchar al personaje del Loco recitar los códigos que le acaba de enumerar. Por ello, traducimos su frase utilizando la ironía.

(7) *È da sbatter via* / está ya para el arrastre

El verbo *sbattere* presenta multitud de usos figurativos, en este caso, transferir o mover personas de un lugar. Si se dice que una persona está para cambiarla de un lugar, en este caso sobreentendemos que de su puesto de trabajo a su casa porque ya no puede continuar en el primero, podemos decir que esa persona está para el arrastre, es decir, en mal estado.

(8) *alla trancia* / omisión

Un *operaio alla trancia* es aquel que trabaja manualmente una troqueladora, es decir, una máquina que realiza agujeros en chapas de metal u otro tipo de láminas. A día de hoy la mayoría de estas funcionan de forma automática. Además, es posible que muchos espectadores no conozcan el término ni sepan para qué se utiliza. Teniendo en cuenta que, por otro lado, se trata de una palabra larga que ya se insertaría en una construcción extensa (Para un trabajador de cadenas de montaje o de troquelación...), creemos que en un caso así la omisión es aceptable.

(9) *Lo scaraventa sulla sedia* / Lo hinca en la silla

«*Scaraventare*» significa lanzar algo con mucha fuerza, en este caso, Bertozzo lanza al loco a la silla, consiguiendo hacer que se siente. El problema es que ninguno de los verbos de movimiento como «lanzar» o «arrojar» nos convence combinado con «sobre la silla» o «en la silla», porque no alcanzan el matiz de sentarse, de quedarse sentado y quieto que es lo que finalmente consigue Bertozzo. Por esta razón, y para recrear esa sensación intensificadora, optamos por el verbo «hincar».

(10) *son rogne* / están jodidos (11) *puoi grattartele con cura* / buena suerte

Fo utiliza aquí un lenguaje metafórico para expresar la idea de que los policías implicados en el caso anarquista ven la llegada del juez revisor como un fastidio: «*son rogne*» y la «*rogna*» es una enfermedad de la piel que resulta incómoda por la intensidad del picor. Se utiliza también para hablar de algo que es molesto e inoportuno como es el caso, solo que en la segunda intervención del Loco, este retoma el significado literal, aconsejando que se «rasque con cuidado» (*grattartele con cura*). Recrear el mismo juego de palabras en este caso resulta complicado y una opción poco fiable, pues nos parece más adecuado encontrar un lenguaje eficaz y libre de

ambigüedades para que esta larga conversación telefónica pueda ser comprendida totalmente por los espectadores y evitar metáforas poco claras a las que no están acostumbrados.

(12) *se ne strafregano* / se la suda

Por el valor comunicativo y sonoro de «*se ne strafregano*» hemos dudado entre la traducción final «se la suda» y «se la refanfinfla». Esta última opción nos gustaba precisamente porque sonora y comunicativamente nos parecía más afín a la expresión del texto original. Sin embargo, nos decantamos por la primera, no solamente porque funciona correctamente en el contexto, sino también debido a la dificultad que presenta «refanfinfla» para ser pronunciada, también en la variante «repanpinfla».

(13) *sei tanto amico del questore di Ustica e Ventotene* / eres muy amigo del guardián de las islas de Ustica y Ventotene.

Las islas constituyen un elemento ajeno al receptor español. Lo ideal sería introducirlas por primera vez en el prólogo que se realiza antes de que empiece la historia. Se trataría de un prólogo más explicativo que los anteriores y con un punto de vista actual que aclare los puntos históricos fundamentales de la obra, entre ellos, el hecho de que el Comisario Jefe fuese un ex guardián de esa especie de campo de concentración fascista para los opositores al régimen, ya que como hemos podido comprobar, esta referencia se repite mucho a lo largo de la obra²⁸⁰.

(14) *sbragata* / patinazo

¿Qué hacer cuando nos encontramos ante una palabra desconocida cuyo significado no encontramos en ningún diccionario ni entradas en la web? Lo más lógico y coherente es deducir su significado por el contexto. Seguramente «*sbragata*» sea una de esas palabras pertenecientes al dialecto a las que Fo recurre en algunos momentos de la obra o simplemente una palabra de moda en la década de los sesenta que no ha perdurado en el italiano de nuestros días. Una vez deducido el significado, procuramos encontrar una palabra que no resulte neutra como lo sería «equivocación», sino que busquemos otra de

²⁸⁰ Sin embargo, creemos que este trabajo no constituye el espacio adecuado para proponer el prólogo del que hablamos debido a su carácter más personal y crítico. Sería, más bien, un texto a ubicar en la posible traducción completa para publicar y, por supuesto, para ser interpretado en una posible representación.

carácter más popular. En este caso nos decantamos por «patinazo», el desliz notable en el que incurre alguien.

CONCLUSIONES FINALES

Los análisis y reflexiones realizados hasta ahora nos han servido, en primer lugar, para darnos cuenta de las particularidades del género teatral en lo que se refiere a la traducción. Creemos que muchas de las decisiones por las que hemos optado habrían sido diferentes si el texto que se iba a trasladar hubiese pertenecido a otro género literario, por ejemplo, si se hubiese tratado de una novela, ya que factores como la inmediatez y el espectador, característicos del teatro, han tenido un peso importante a la hora de decidimos por una opción u otra. El hecho de que el texto de Dario Fo presente tantos elementos culturales, entre ellos el humor, desconocidos para el espectador y lector español, ha provocado que en muchas ocasiones nos hayamos decantado por naturalizar el elemento extranjero con el objetivo de crear un texto comprensible, sin ambigüedades, que mantuviese el humor y que estuviese listo para ser representado sobre un escenario y disfrutado por los espectadores, principalmente porque nuestro propósito se ha hallado siempre en seguir la tendencia de traducir para representar, traducir pensando continuamente en el escenario y los factores extralingüísticos que rodean al texto escrito y lo complementan. En la traducción de un texto teatral de nada nos sirve utilizar una nota del traductor explicativa, pues en la representación no hay espacio para ella y, por otro lado, en el caso de que existan partes poco claras, no hay ninguna manera de volver atrás a releer la página e intentar comprender lo que se ha pasado por alto. En realidad, durante el espectáculo, el receptor solo tiene una oportunidad para entender lo que los personajes dicen y coger el sentido. Solamente estando atento a las reacciones del público el traductor puede darse cuenta de los aspectos ambiguos del texto para así efectuar los correspondientes cambios y que en una próxima representación las reacciones sean diversas. Por lo tanto, estos dos factores, la inmediatez y el espectador, obligan al traductor a reflexionar profundamente acerca de los conocimientos del espectador medio, de su capital cultural y su manera de entender y sentir algo tan inabarcable como es el humor, debido a la variedad de elementos que lo conforman, que pueden variar considerablemente no solo de cultura a cultura, sino incluso de persona a persona.

Relacionado con esta última idea, hemos podido comprobar que no nos reímos de las mismas cosas, precisamente por la naturaleza cultural del humor. Si bien la cultura italiana y la española podrían considerarse similares a grandes rasgos, podemos afirmar que, contrariamente a lo que podría pensarse, los factores que provocan la risa o que hacen que consideremos divertida una obra de teatro son distintos en cada cultura

debido a la unión del humor y el capital cultural: aunque un individuo pueda considerarse a sí mismo una persona optimista, de carcajada fácil o todo lo contrario a esto, reconocerá como divertidos ciertos patrones relacionados con su tiempo y la sociedad en la que vive, es decir, con los que está familiarizado tanto él como su entorno. En el momento en el que esta familiarización no existe entre el individuo y el elemento humorístico, este último pasa a ser simplemente una frase más, perdiéndose el humor. Esto es lo que ocurre con algunas de las traducciones realizadas por Matteini. Al decantarse por una traducción literal del fragmento humorístico del texto original, se crea una sensación de ambigüedad y extrañamiento para el receptor del texto meta que, además de no comprender el texto, no puede apreciar el humor del mismo, pues ha desaparecido. Podemos observarlo en los fragmentos veinte y veintiocho, con «la pedorreta calabresa» y «la prueba de la ventana», en los que la traducción literal no es una solución exitosa. En nuestra opinión, cuando la traducción literal no es adecuada, es preferible modificar el contenido del fragmento humorístico para intentar mantener el efecto cómico. Esto no debe implicar que la traducción sea considerada una adaptación o versión de la obra original. Una adaptación o versión de una obra de teatro sería, más bien, aquella en la que la trama se modifica con fines específicos. El hecho de adaptar al traducir un texto teatral responde a las necesidades específicas del mismo, nos permite trasladar la esencia de la obra, llegando a ser una técnica muy útil en el caso de las comedias.

En una comedia podemos encontrar diferentes tipos de humor, tanto referencial como verbal, así como situaciones humorísticas que presentan ambos, a los que se pueden unir, además, otros elementos extralingüísticos como los gestos o el vestuario. Cuando se trata de humor referencial o conceptual en el que no entran en juego elementos culturales complejos, sino más bien referencias interculturales, hemos podido comprobar que las soluciones de Matteini son adecuadas. Pensemos, por ejemplo, en la traducción literal del fragmento veintisiete sobre Bakunin y el queso suizo. Funciona porque se trata de una referencia casi universal que puede ser comprendida por la mayoría de los receptores en ambos idiomas. La traducción literal también ha demostrado ser una solución adecuada a la hora de traducir la ironía y los fragmentos en los que el humor se basa solamente en el trastrocamiento de las expectativas de los interlocutores del diálogo teatral, así como en las del público.

En lo que se refiere a la traducción del humor verbal, creemos que las decisiones de Matteini siguen la tendencia general defendida por Chiaro (2010: 1): «verbal humour travels badly²⁸¹», pues con la traducción literal se pierden los juegos de palabras presentes en el texto original. Aunque con ciertas modificaciones hemos conseguido mantener algunos juegos de palabras en el texto meta, como en los fragmentos tres, ocho y nueve, en otras ocasiones conseguirlo no ha sido posible, por lo que hemos optado por una traducción literal que traslada solamente el significado, sin la connotación humorística, especialmente en aquellos en los que el juego de palabras es menos obvio, tal como demuestran los fragmentos doce y trece con «*carabinare*», «*carabinata*» y «*dolce vita*». Como hemos podido comprobar, entonces, trasladar el humor no siempre es posible, sobre todo cuando parte del mismo recae en la forma. Sin embargo, existe la opción de recrearlo en otro fragmento distinto del texto meta mediante la técnica de la compensación en un lugar en el que no está presente en el texto original, como ocurre en el fragmento seis. A esta técnica recurre ya Matteini en el fragmento siete, consciente de no haber podido trasladar los juegos de palabras con el ojo postizo del Loco.

Esto nos lleva a reflexionar sobre la lengua materna del traductor literario. Nuestras propuestas de traducción en lo relativo a los juegos de palabras del ojo postizo son relativamente sencillas, es decir, para idearlas han bastado ciertas consideraciones sobre expresiones similares en español adecuadas al contexto. ¿Cómo es posible, entonces, que en ninguna de las tres traducciones²⁸² Carla Matteini optase por mantener de alguna manera los juegos de palabras? La opción que creemos menos factible es que no los haya identificado como tal. Otra, algo más verosímil, es que hubiese preferido que los chistes se perdiesen a favor de mantener el mismo contenido en el texto meta, sin modificaciones ni alternativas de carácter más creativo. Lo que nos resulta más realista es que simplemente no fuese capaz de imaginar en español expresiones parecidas que mantuviesen el efecto cómico en la forma y a la vez un significado similar que encajase en el contexto. La razón podría hallarse en el hecho de que la lengua materna de la traductora no era el español, sino el italiano. En general, cuando se trata de verdaderos desafíos como los juegos de palabras o las referencias culturales específicas del texto

²⁸¹ «El humor verbal viaja mal.»

²⁸² Si no hemos considerado oportuno destacar en este trabajo las decisiones por las que opta en las traducciones anteriores es porque son las mismas o porque siguen sin ser adecuadas. Solo lo hemos destacado en el fragmento seis en el que «agilipollado» es la opción por la que también opta Matteini en la traducción de 1974.

original, Matteini se decanta por seguir la técnica de la omisión como en el fragmento veintiuno con Francesca Bertini o en el veintinueve con la eliminación total de la referencia a los juegos de cartas. Cuando no omite, se decanta por la traducción literal, anulándose el efecto humorístico, por lo que nos planteamos si realmente es posible traducir adecuadamente un texto de estas características, un texto literario, cuando no se posee un conocimiento nativo de la lengua de llegada que permita profundizar en los aspectos más recónditos de la lengua, barajar todas las posibilidades expresivas, valorar los matices y, sobre todo, aproximarse al propio capital cultural, similar al del resto de los individuos pertenecientes al mismo grupo cultural, para así poder aportar soluciones en consonancia no solamente con la lengua y la cultura de llegada, sino también con el texto original, del que hemos intentado mantener el humor.

Morte accidentale di un anarchico, como hemos repetido a lo largo del trabajo, es una obra de teatro en la que el humor tiene una importancia fundamental, ya que es el medio utilizado por Dario Fo para transmitir su mensaje de denuncia. El dramaturgo quiere hacer reír al público, apostando por la carcajada como el mejor medio para desarmar al poder: «La risata è straordinaria perché ci mostra un'altra realtà, una realtà che non si vuole mai produrre, perché fa male soprattutto a quelli che la realtà e la verità le gestiscono²⁸³» (Fo, Rame 2014: 166). Siguiendo a Pirandello, busca la reflexión posterior de los receptores, ese sentimiento de lo contrario que obliga al público a buscar las razones de por qué ríe, para así tomar conciencia y movilizarse, fin último del teatro de Fo, donde está más clara la influencia del teatro épico de Brecht. Por lo tanto, bajo este punto de vista, podríamos hablar de infidelidad al texto original no cuando modificamos una parte del contenido para mantener el humor, sino cuando se sigue una traducción literal que anula el efecto humorístico o directamente se opta por la omisión, perdiéndose así una parte muy importante del estilo de la obra y del propósito de su autor, tal como creemos que ocurre con la traducción de Matteini.

Quizás al personaje del Loco del texto meta le ha ocurrido algo parecido al Hamlet de la traducción italiana que Fo recordaba al inicio de este trabajo: algunas de sus más grotescas intervenciones han sido censuradas, tal vez por miedo a ser creativo, por no querer alejarse del original o, simplemente, por un desconocimiento de la lengua meta a la hora de elaborar soluciones acordes con la línea humorística de los fragmentos. El

²⁸³ «La carcajada es extraordinaria porque nos muestra otra realidad, una realidad que no se quiere producir nunca, porque hace daño sobre todo a los que gestionan la realidad y la verdad.»

hecho de que Matteini escribiese esta última traducción de 1997 siguiendo la tendencia de traducir para publicar también ha podido influenciar negativamente la traducción de las intervenciones del Loco, las cuales contienen elementos culturales y extralingüísticos que en ocasiones no han sido tenidos en cuenta.

En lo que se refiere a las referencias históricas, es importante respetar el elemento extranjero con el objetivo de mantener el tono crítico y de denuncia del texto original, sobre todo en lo que se refiere a aquellas partes relativas a la historia de Italia de los años de plomo y la estrategia de la tensión, omitiendo algunos detalles específicos para no alargar en exceso las intervenciones, pero dando a conocer esa época oscura de un pasado reciente. También nos parece adecuado omitir cierta información del texto original relacionada con la lucha obrera característica de finales de los años sesenta e inicio de los setenta como ya en su día defendió Matteini, ya que ciertos discursos no tienen sentido actualmente. Salvo por estos detalles, las referencias históricas a hechos de los años setenta nos parecen, por desgracia, recientes y reconocibles, llegando su eco a nuestros días, ya que la mayoría de los sucesos que Fo denuncia pueden extrapolarse a la actualidad. Como él mismo sugiere: «basta dare il tono giusto perchè tutto diventi attuale, di oggi, e nell'oggi tu hai la possibilità di capirlo e di ridere dell'enormità e della follia che c'è dentro²⁸⁴». (Fo, Rame 2014: 167). Ya el hecho principal alrededor del cual gira la trama, la caída accidental por una ventana de una persona durante un interrogatorio de la policía, se repitió en el año 2018 en Venezuela, cuando Fernando Albán, opositor al régimen de Nicolás Maduro, cayó sospechosamente por la ventana de la sede del Servicio Bolivariano de Inteligencia. De todas formas, creemos que el traductor de teatro debe traducir aquello que el autor ha colocado en el texto original y no es la persona autorizada para decidir eliminar un fragmento de este tipo porque pueda resultar desfasado. Es algo que, en cualquier caso, debería decidir el director de escena una vez que leyese la traducción. Como hemos visto, los aligeramientos de los monólogos del Loco que realiza Matteini comportan una pérdida de información, en algunos casos información fundamental de la trama, como se observa en el ejemplo treintaycinco con los detalles omitidos del dirigente fascista de las islas de Ustica y Ventoene.

²⁸⁴ «Basta con dar el tono justo para que todo sea actual, de hoy, y en el hoy tú tienes la posibilidad de entenderlo y de reír de la enormidad y de la locura que hay dentro.»

Por lo que respecta al lenguaje, nos hemos dado cuenta de que aquel que utiliza el dramaturgo en el texto original es metafórico en muchas ocasiones, lo cual crea dificultades en traducción. Hemos intentado mantenerlo apostando por un lenguaje figurativo en el texto meta, evitando los términos generales empleados por Matteini, como se puede observar en la traducción de las diez primeras páginas, concretamente en los ejemplos cinco y nueve. Además, hemos tratado de reflejar mediante el uso de diferentes técnicas la oralidad fingida característica del teatro, que en el caso de *Morte accidentale di un anarchico* presenta rasgos del italiano hablado muy coloquiales, en ocasiones jergales y vulgares, en los que se vislumbra la variación diatópica septentrional, principalmente a nivel léxico y con fines expresivos, así como marcas de oralidad. La traducción existente cuenta con un lenguaje mucho más neutro, como si hubiese sido escrita para ser comprendida perfectamente en todos los países de habla hispana, perdiéndose así cierta expresividad. Además, sustituye algunas expresiones malsonantes del texto original por otras menos vulgares, como en el ejemplo cuarenta y seis. Para recrear este lenguaje en traducción es necesario salirse de la norma y tomar ciertas licencias que quizás el receptor no está acostumbrado a ver por escrito. Pensemos en las marcas de oralidad que hemos plasmado apostando por palabras como «desgraciao» o «fregao». Pretenden imitar el habla relajada de un diálogo informal real, igual que lo hacen los diálogos del texto original. Asimismo, hemos apostado por un lenguaje más actual y coloquial, con interjecciones propias de nuestros días y algunas palabras de matiz más regional que creemos que forman un conjunto natural y fluido que imita de manera exitosa la oralidad del texto original.

En nuestras reflexiones y propuestas de traducción hemos querido plasmar lo necesario que es tener en cuenta las partes menos lingüísticas del teatro, aquellas que van más allá del texto escrito y que pueden ser advertidas solamente visualizando la escena e interpretando el texto en voz alta. Nos referimos a factores como el ritmo, la pronunciabilidad y la gestualidad, que han propiciado que nos decantemos por unas opciones y no otras con el objetivo de reproducir diálogos cuya duración fuese acorde con la acción, así como facilitar la verbalización e interpretación de los actores. Esto queda reflejado, por ejemplo, en la elección de «se la suda» en vez de «se la refanfinfla». También hemos intentado mantener o recrear los gestos de los actores como en los fragmentos diecinueve y veintiuno con la descripción de los jueces y la forma en la que fumaba el anarquista. Por otra parte, el humor también se encuentra en

estos ámbitos: en los gestos, las pausas, los gritos, el tono; en definitiva, en la manera en cómo se dicen y expresan las cosas. En el texto teatral escrito esto puede ser expresado a través de las acotaciones, pero también mediante el uso de los puntos suspensivos y los signos de interrogación y exclamación, que nos dan las claves de lectura para la interpretación del actor. ¿Cómo no tener en cuenta la figura del mismo en un teatro como el de Dario Fo? La influencia que ejerce la *Commedia dell'Arte* es más que patente también en *Morte accidentale di un anarchico*, donde podemos observar momentos en los que la escritura pasa a un segundo plano, dejando todo el protagonismo al actor que hechiza al público con sus movimientos extravagantes y su risa contagiosa, tal como ocurre en el pasaje en el que el Loco imagina cómo imitar al perfecto juez, recreando movimientos, miradas y gestos.

Esa falta de literalidad en ciertas obras fue una de las principales razones por las que se criticó tanto la concesión del Nobel a Fo. Afirmaciones como que sus obras no eran auténticos textos o que leerlas no merecía la pena son, en realidad, un llamamiento a la verdadera y última manifestación del teatro: la representación, el momento en el que se puede apreciar la obra en su conjunto de sonidos, luces y movimientos. El papel central del texto escrito a lo largo de los siglos, debido a su carácter de permanencia, parece habernos hecho olvidar que el teatro —el lugar para contemplar— lo engloba todo y es merecedor de un estudio especializado que vaya más allá de la escritura. Consecuentemente, ocurre lo mismo con la traducción teatral, que no puede entenderse sin tener en cuenta el carácter oral y físico del teatro. «Leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad», estas palabras de Ong (1982/1987: 17) nos recuerdan que el traductor teatral, mientras lee, debe imaginar la obra sobre el escenario para no olvidarse de los aspectos orales y visuales del texto, una traducción destinada a la representación, pero que indudablemente, también puede ser leída y visualizada mentalmente.

En fin, traducir teatro, como hemos querido reflejar a lo largo del trabajo, es moverse entre la adecuación al texto original, a ciertos aspectos que verdaderamente hemos querido mantener en el texto meta, y la aceptabilidad del mismo en el nuevo polisistema en el que será insertado. Esta negociación continua nos ha hecho ver que no hay nada parecido a una traducción perfecta, que siempre se pierde algo en el camino y que realmente, no existe ni podrá existir nunca un sistema de normas que nos indiquen

de manera general cómo traducir una obra de teatro o un texto literario, pues cada texto es único y únicas son sus lecturas. La subjetividad de la tarea nos permite solamente reflexionar sobre cómo cambia el lenguaje en su paso a traducción, sobre las diferentes interpretaciones que les damos a las palabras, lo que evocan. Las propuestas de traducción aquí presentes son solamente una opción de las múltiples que podrían existir, tantas como traductores. Las nuestras se basan en lo que creemos que es una buena traducción tras un estudio realizado con respeto, pasión y creatividad. Con estos tres ingredientes, traducir siempre es posible.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

1.1. Ediciones en italiano

- FO, D. (1966/1977a). *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe. Le commedie di Dario Fo II*. Einaudi, Turín.
- (1966/1977b). *Settimo: ruba un po' meno. Le commedie di Dario Fo II*. Einaudi, Turín.
- (1966/1988). *La signora è da buttare. Le commedie di Dario Fo, VII*. Einaudi, Turín.
- (1970). *Morte accidentale di un anarchico*. Bertani Editore, Verona.
- (1974/1988). *Morte accidentale di un anarchico. Le commedie di Dario Fo, VII*. Einaudi, Turín.
- (1991). *Zitti! Stiamo precipitando*. Guión del espectáculo a cargo de la primera representación: Teatro Astra, La Spezia, 21 de noviembre de 1990; debut en el Teatro Nuovo de Milán, 27 de noviembre de 1990; actualización del texto 13 de enero de 1991. [24 de junio de 2019].
- (1997). *Quasi per caso una donna: Elisabetta. Le commedie di Dario Fo, XI*. Einaudi, Milán.

1.2. Ediciones en español

- FO, D. (1974). *Muerte accidental de un anarquista*. Traducción de C. Matteini. Suplemento de *Pipirijaina*, 5.
- (1986/1988). *Muerte accidental de un anarquista*. Traducción de C. Matteini. Júcar, Gijón.
- (1997/2003). *Muerte accidental de un anarquista*. Traducción de C. Matteini. Hiru, Guipúzcoa.

2. ESTUDIOS SOBRE DARIO FO

- BARRENO BALBUENA, A. (1998). «La evolución teatral e ideológica de Dario Fo», en *Cuadernos de Filología Italiana*, (5), Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid. 249-263.

- BARSOTTI, A. (2006). «Dialecti, lingue, pastiches: linguaggi in scena dal '900 al 2000 (Eduardo Fo Troisi Benigni Moscato)», en N. Binazzi y S. Calamai (eds.) *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*. Unipress, Padua. 59-89.
- BEHAM, T. (2000). *Dario Fo: Revolutionary Theatre*. Pluto Press. [Recurso electrónico].
- BINNI, L. (1977). *Dario Fo*. La Nuova Italia, Florencia.
- CIVARDI, C. (1998). *Dario Fo e il suo rapporto con la tradizione teatrale*. Tesis doctoral. Universidad de Pavía.
- COLOMBO, E; O. PIRACCINI (1998). *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*. Libir Scheiwiller, Milán.
- DE PASQUALE, E. (1999). *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*. Liguori Editori, Nápoles.
- FARREL, J. (2000). «The actor who writes», en J. Farrel y A. Scuderi (eds.), *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*. Southern Illinois University Press, Illinois. 197-211.
- (2014). *Dario e Franca: La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*. Ledizioni, Milano.
- FIDO, F. (1995). «Dario Fo e la Commedia dell'Arte». *Italica*, 72 (3). 298-306.
- FO, D. (1987). *Manuale minimo dell'attore*. Einaudi, Turín.
- (1992). *Fabulazzo*. Kaos, Milán.
- (2007). *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*. Guanda
- (2008). *El mundo según Fo. Conversaciones con Giuseppina Manin*. Traducción de C. Matteini. Paidós Ibérica, Barcelona.
- FO, D; F. RAME. (1997). «Contra joguladores obloquents», discurso a la Academia Sueca. (14 de noviembre de 1997). Disponible en: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=794&IDOpera=115>. [7 de agosto de 2019].
- (2014). «Elementi ed elaborazioni della tradizione nel teatro di Dario Fo e Franca Rame», entrevista de S. Toniato, en L. El Ghaoui y F. Tumillo (eds.), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*. Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma. 159-168.
- (2015). *Nuovo manuale minimo dell'attore*. Chiarelettere, Milán.
- GONZÁLEZ ROYO, C. (2012). «Los objetos risibles en *La resurrezione di Lazzaro* de Dario Fo», en R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.) *Literatura i spectacle*.

- Literatura y espectáculo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante. 265-277.
- HOLM, B. (2000). «Dario Fo's Bourgeois Period: Carnival and Criticism», en Joseph Farrel y Antonio Scuderi (eds.), *Dario Fo: stage, text and tradition*. Southern Illinois University Press, Carbondale. 122-142.
- LOZANO MIRALLES, H.; A. PRENZ KOPUŠAR; P. QUAZZOLO Y M. RANDACCIO. (2016). *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*. Edizioni Università di Trieste, Trieste.
- MARTÍNEZ-PENUELA, A. (1998). «Tratamiento de algunos códigos teatrales en una obra de Dario Fo». *Cuadernos de Filología Italiana*, (5), Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid 231-247.
- MAEDER, C. (2000). «*Mistero Buffo*: Negating Textual Certainty, the Individual and Time», en Joseph Farrel y Antonio Scuderi (eds.), *Dario Fo: stage, text and tradition*. Southern Illinois University Press, Carbondale. 65-79.
- PROTO PISANI, A. (2014). «L'interpretazione delle tradizioni popolari in Dario Fo», en L. El Ghaoui y F. Tumillo (eds.), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*. Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma. 91-102.
- PUPPA, P. (1978). *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*. Marsilio Editori, Venecia.
- SORIANI, S. (2011). «Dario Fo, tra la pagina e la scena» en P. Gasparini y R. Monteil (orgs.) *Journée d'études consacrée à Ludovico Ariosto et Dario Fo*. Universidad de Nancy II, 15 de diciembre de 2011. [<https://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone>] (Consultado por última vez el 5 de abril de 2019).
- TORO LUQUE, L. (2012). «Pensamiento y cultura en la traducción teatral: Dario Fo y sus obras de los ochenta en español» en P. M. Alba (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Dykinson, Madrid. 221-229.
- VALENTINI, C. (1997). *La storia di Dario Fo*. Feltrinelli, Milán.
- VALERI, W. (2000). «An Actor's Theater» en Joseph Farrel y Antonio Scuderi (eds.), *Dario Fo: stage, text and tradition*. Southern Illinois University Press, Carbondale. 19-29.
- VERNA, E. (2005). *Il comico nell'opera di Dario Fo*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia.

- VIGARA ÁLVAREZ DE PEREA, R. (2016). «*Chi ruba un piede è fortunato in amor*: La traducción de la obra cómica de Dario Fo en el ámbito hispano». *Sendebarr, Revista de Traducción e Interpretación*, 27. 211-233.
- WOOD, S. (2000). «*Parliamo di donne*. Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame» en Joseph Farrel y Antonio Scuderi (eds.), *Dario Fo: stage, text and tradition*. Southern Illinois University Press, Carbondale. 161-180.

3. ESTUDIOS SOBRE TEATRO

- ALONGE, R.; F. MALARA. (2001). «Il teatro italiano di tradizione», en R. Alonge y G. D. Bonino *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*. Einaudi, Turín. 567-689.
- ANTONUCCI, G. (2012). *Storia del teatro italiano contemporaneo*. Studium, Roma.
- BARRENO BALBUENA, A. (1999). «Algunas notas sobre el montaje del *Orlando furioso* de Luca Ronconi», *Cuadernos de Filología Italiana*, (6). 223-238.
- BARSOTTI, A. (2006). «Dialecti, lingue, pastiches: linguaggi e lingue in scena dal '900 al 2000. (Eduardo, Fo, Troisi, Benigni, Moscato)», en N. Binazzi y S. Calamai (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*. Unipress, Padua. 59-89.
- BOBES NAVES, M. D. C. (2001). «Abstracción y símbolo en *El gran teatro del mundo*. Precedentes medievales del auto sacramental», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [Consultado el 30 de abril de 2018].
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Traducción, selección y prólogo de G. Dieterich. Alba Editorial, Barcelona.
- CALCAGNO, M. (2012). «Il teatro di ricerca commentato fuori dal teatro. Tratti comuni nel segno dell'interazione», en M. Calcagno y A. Malaguti (eds.), *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*. Franco Angeli, Milán. 223-228.
- DE MIGUEL, J. C. (2012). «Los pasos apresurados de Dacia Maraini», *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21. 349-367.
- MARTÍNEZ PARAMIO, A. (2011). *Escribir teatro. Una guía práctica para crear textos dramáticos*. Alba Editorial, Barcelona.
- MOSCATI, I. (2014). «Il Vesubio non si è spento», en I. Moscati *Eduardo de Filippo. Scavalcamontagne, cattivo, genio consapevole*. Ediesse, Roma. 29-35.
- MOLINARI, C. (2018). *Storia del teatro*. Editori Laterza, Roma-Bari.

- NIETZSCHE, F. (2013). *El origen de la tragedia*. Traducción de E. Ovejero Mauri. Austral, Barcelona.
- PASOLINI, P.P. (1968). «Manifesto per un nuovo teatro», *Nuovi argomenti* 9. 7-22.
- (1992). *Affabulazione*. Einaudi, Turín.
- SINISI, S. (2001). «Neoavanguardia e postavanguardia in Italia», en R. Alonge y G. D. Bonino *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*. Einaudi, Turín. 703-732.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
- STREHLER, G. (1997). «Goldoni ed il teatro», *Quaderns d'Italia* 2. 39-46.
- TESSARI, R. (1996). «Introduzione. Linee di avviamento alla lettura critica dello spettacolo teatrale», en R. Alonge y R. Tessari *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*. LED Edizioni Universitarie, Milán.
- TRANCÓN, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos, Madrid.
- UBERSFIELD, A. (1997). *La escuela del espectador*. Traducción de S. Ramos. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.

4. ESTUDIOS SOBRE TRADUCCIÓN

- AALTONEN, S. (1995). «Translating plays of baking Apple pies: A functional approach to the study of drama translation» en M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová y K. Kaindl (eds.), *Translation as Intercultural Communication*. John Benjamins Publishing Company, Ámsterdam, Philadelphia. 89-97.
- (2000). *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters, Clevedon.
- BASSNETT, S. (1980/2005). *Translation Studies*. Routledge, Londres.
- (1998). «Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre», en S. Bassnett y A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters, Bristol. 90-108.
- (2011). *Reflections on Translation*. Channel View Publications, Bristol.
- BERMAN, A. (1990). «La retraduction comme espace de la traduction», *Palimpsestes*, 4. 1-7.
- (1999/2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Traducción de Ignacio Rodríguez Dedalus Editores, Buenos Aires.

- BRUMME, J. (2008). «Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind», en J. Brumme (ed.) *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Iberoamericana, Madrid.
- BUSH, P. (1998). «Literary translation practices», en Mona Baker (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres. 127-134.
- CABANILLAS GONZÁLEZ, C. (2003). «La traducción de la ironía», en R. Muñoz Martín (ed.). *I AIETI. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. AIETI. Granada. Vol. nº 1, 221-231.
- CAPRARA, G. (2010). «El tratamiento del humor y de la ironía en la traducción editorial de español a italiano: estudio de caso», en E. Ortega Arjonilla y M. J. Marçãlo (eds.), *Linguística e Tradução na Sociedade do Conhecimento*. Atrio, Granada. 157-180.
- CHIARO, D. (2008). «Verbally expressed humour and translation», en Victor Raskin (ed.), *The Primer of Humour Research*. Mouton de Gruyter, Berlín. 569-608.
- (2010). «Translation and Humour, Humour and Translation», en D. Chiaro (ed.) *Translation, Humour and Literature*. Continuum, Londres. 1-29.
- CROCE, B. (1990). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cargo de G. Galasso. Adelphi, Milán.
- DE MAURO, T. (1999). *Capire le parole*. Laterza, Roma-Bari.
- DIADORI, P. (2012). *Verso la consapevolezza traduttiva*. Guerra Edizioni, Perugia.
- (2018). *Tradurre: una prospettiva interculturale*. Carocci, Roma.
- DOCE, J. (2008). «Traducir: tres asedios» en J. Gómez Montero (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*. Visor libros, Madrid. 13-36.
- ECO, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Bompiani, Milán.
- ECO, U.; S. NERGAARD. (1998). «Semiotic approaches», en Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres. 218-222.
- ENGUIX TERCERO, M. (2008). «La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli», *Trans. Revista de Traductología*, (12). 279-290.
- EZPELETA PIORNO, P. (2007). *Teatro y Traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Cátedra, Madrid.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA NIDA, M. E. (2013). «Sobre la traducción, de Eugene A. Nida» en E. Ortega Arjonilla (dir.), *Translating Culture. Traduire la Culture. Traducir la Cultura*. Comares, Granada. 77-89.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Á. (1995). «El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral», en F. Lafarga y R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción*. Universitat Pompeu Fabra. 36-46.
- FORTEA, C. (2006). «El papel social de la traducción literaria en Europa», *Pliegos de Yuste*, 4 (1), 21-24.
- FUENTES LUQUE, A. (2010). «Shopping around: translating humour in audiovisual and multimedia advertising», en C. Valero Garcés (ed.), *Dimensions of humour. Exploration in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation*. Universidad de Valencia. 387-406.
- GAMONEDA, A. (2008). «La lengua bífida de la traducción» en J. Gómez Montero (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*. Visor libros, Madrid. 37-73.
- GARCÍA ADÁNEZ, I. (2012). «Estrategias de traducción ante las alteraciones de la lengua estándar y los juegos de palabras». *Tesi*, 13 (1), 209-235.
- GARCÍA LÓPEZ, R. (2000). *Cuestiones de traducción. Hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios*. Comares, Granada.
- GARCÍA YEBRA, V. (1979). «¿Cicerón y Horacio preceptistas de la traducción?», *Cuadernos de Filología Clásica*, (16). 139-154.
- (1989). *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid.
- GHIGNOLI, A. (2013a). «La traducción teatral o la endíadis de un texto. Una reflexión comparativa». *Mutatis Mutandis*, 6 (2), 321-329.
- (2013b). «Literatura comparada y traducción: Un diálogo (im)posible» en E. Ortega Arjonilla (dir.) *Translating Culture. Traduire la Culture. Traducir la Cultura*. Comares, Granada. 1133-1140.
- (2014). *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*. Comares, Granada.
- (2015). *La traducción humanística. Reflexiones teóricas*. Comares, Granada.
- (2017). «La traduzione del personaggio letterario» en G. Caprara y G. Marangon (eds.) *Italiano e dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*. Peter Lang, Fráncfort del Meno. 203-220.
- GÓMEZ MENÉNDEZ, L. (2019). «Recomponer significados: procesos de traducción y marcos de referencia. De la semiótica a las técnicas de investigación cualitativas»

- en A. Ghignoli y D. Zizi (eds.), *Entre escritura y oralidad. Literaturas y culturas en traducción e interpretación*. Comares, Granada. 19-29.
- GUIRAO, M. (1999). «Los problemas en la traducción del teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de Bodas de sangre», *TRANS. Revista de traductología*, (3), 37-52.
- HURTADO ALBIR, A. (1988). «La traducción en la enseñanza comunicativa», *Cable*, 1, 42-45.
- (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la traducción*. Cátedra, Madrid.
- JAKOBSON, R. (1959). «On linguistic aspects of translation», *On translation* 3. 30-39.
- KITTEL, H; A. POLTERMANN. (1998). «German tradition» en Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres. 418-428.
- KOVACSICS, A. (2010). «Goethe y la traducción», *El Trujamán*, 1 de septiembre de 2010. [Consultado el 28 de febrero de 2018].
- LARA ALMARZA, A. (2017). «La traducción del humor en *Morte accidentale di un anarchico* de Dario Fo» en G. Caprara y G. Marangon (eds.), *Italiano e dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*. Peter Lang, Fráncfort del Meno. 221-236.
- LEFEVERE, A. (1978). «Translation Studies. The Goal of the Discipline», en J. S. Holmes, J. Lambert y R. Van den Broeck (eds.), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Acco, Leuven, 234-235.
- (1998). «Translation practice(s) and the circulation of cultural capital: Some Aeneids in English», en S. Bassnett y A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters, Bristol. 41-56.
- LIVERANI, E. (2017). «Tradurre Enrique Vila Matas: intertestualità, esplorazione di nuovi generi e di altre espressioni artistiche» en G. Caprara y G. Marangon (eds.), *Italiano e dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*. Peter Lang, Fráncfort del Meno. 237-256.
- LONG, L. (2007). «History and Translation» en P. Kuhiwczak y K. Littau (eds.), *A Companion to Translation Studies*. Multilingual Matters, Bristol. 63-76.
- LÓPEZ FONSECA, A. (2000). «*Traduco ergo intellego*. La traducción como proceso de comunicación interlingüística », *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, (18). 77-114.

- (2013). «La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir», *Estudios de Traducción* (3). 269-281
- LOZANO MIRALLES, H. (2016). «Carla Matteini, la traduzione nel corpo della lingua» en Lozano Miralles, H.; A. Prenz Kopušar; P. Quazzolo y M. Randaccio (eds.), *Traduzione aperta, quasi spalancata: Tradurre Dario Fo*. Edizioni Università di Trieste, Trieste. 117-135.
- LUNARI, L. (1995). «Testi e contesti nell'esperienza teatrale», a cargo de J. Dodds y A. Avirovic, *Actas del Congreso La Traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma. 47-51.
- MAILHAC, J. P. (1996). «The formulation of translation strategies for cultural references», en C. Hoffman (ed.), *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*. Multilingual Matters, Clevedon. 132-151.
- MARANGON, G. (2013). «Lengua y dialecto en la comedia *Il berretto a sonagli* de Luigi Pirandello y su traducción al español por Amando Lázaro Ros», en E. Ortega Arjonilla (dir.), *Translating Culture*, Vol 8. Comares, Granada. 1227-1238.
- MARCELO WIRNITZER, G., I. PASCUAL FEBLES. (2005). «La traducción de los antropónimos y otros nombres propios de Harry Potter», en M. L. Romana García, (ed.), *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. AIETI. Madrid. 963-973.
- MAROTTA PERAMOS, M. (2018). «Problemas y errores en la traducción al español de algunas obras literarias italianas de los últimos años», en C. Fortea, M. J. Gea, M. C. Gómez, M. Guirao, M. Marotta y A. Roales (eds.), *Nuevas perspectivas en Traducción e Interpretación*. Escolar y Mayo, Madrid. 117-127.
- MARTÍNEZ SIERRA, J.J. (2006). «La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización/familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales», *Sendebat* 17. 219-231.
- MATEO, M. (1995). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo.
- (2010). «Translating Humphry Clinker's Verbal Humour», en D. Chiaro (ed.) *Translation, Humour and Literature*. Continuum, Londres. 171-195.
- MATTEINI ZACCHERELLI, C. (2005). «La traducción teatral, una traición inevitable», *Vasos comunicantes: Revista de ACE traductores*, (32). 13-20.
- MOYA, V. (2004). *La selva de la traducción*. Cátedra, Madrid.

- NEWMARK, P. (1987/1992). *Manual de traducción*. Traducción de Virgilio Moya. Cátedra, Madrid.
- NIDA, E. A. (1964/2003). *Towards a Science of Translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible*. Brill, Leiden.
- (2009). «Language and Culture», *Entreculturas. Revista de Traducción y de Comunicación Intercultural* 1. 25-32.
- NIDA, E. A.; C. R. TABER. (1986). *La traducción: teoría y práctica*. Traducción de A. de la Fuente Adánez. Ediciones Cristiandad, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1950). Prólogo a *Teoría de la expresión* de K. Bühler, *Revista de Occidente*, Madrid.
- PÉREZ GONZÁLEZ, M. (1996). «La reflexión traductora desde la antigüedad romana hasta el siglo XVIII: Una propuesta de interpretación», *Revista de filología clásica*, (10), 107-124.
- PONCE MÁRQUEZ, N. (2013). «Los conceptos de literalidad y fidelidad en la traducción de pasajes humorísticos». *Entreculturas* (5). 37-54.
- PRENZ KOPUSAR, A. C. (2016). «Dario Fo: el diablo en Argentina. Alcune traduzioni e messe in scena nel paese latinoamericano» en Lozano Miralles, H.; A. Prenz Kopušar; P. Quazzolo y M. Randaccio (eds.), *Traduzione aperta, quasi spalancata: Tradurre Dario Fo*. Edizioni Università di Trieste, Trieste. 137-150.
- PRETE, A. (2004). «Traduzione come esegesi», a cargo de F. Buffoni *La traduzione del testo poetico*. Marcos y Marcos, Milán. 230-233.
- QUAZZOLO, P. (2016). «Traduttori, registi e interpreti: dal testo drammatico alla scena», en H. Lozano Miralles, A. C. Prenz Kopusar, P. Quazzolo y M. Randaccio (a cura di), *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*. Edizioni Università di Trieste, Trieste.
- RANZATO, I. (2016). *Translating Culture Specific Reference son Television. The case of Dubbing*. Routledge, Nueva York.
- RIBAS, A. (1995). «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos», en F. Lafarga y R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción*. Universitat Pompeu Fabra. 25-36.
- RITCHIE, G. (2010). «Linguistic Factors in Humour», en D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and Literature*. Continuum, Londres. 33-48.

- ROMO FEITO, F. (2012). «De interpretatione recta», *de Leonardo Bruni: un episodio en la historia de la traducción y la hermenéutica*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, Vigo.
- SANTOYO, J. C. (1985). *El delito de traducir*. Universidad de León.
- (2004). «Sobre la historia de la traducción en España: algunos errores recientes», *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación* (6). 1-10.
- SNELL-HORNBY, M. (1988/1999). *Estudios de traducción*. Traducción de A. S. Ramírez. Ediciones Almar, Salamanca.
- (1997). «Written to be Spoken: The audio-medial Text in Translation», en A. Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*. Jon Benjamins Publishing Group, Amsterdam, Philadelphia. 277-290.
- (2007). «Theatre and Opera Translation», en P. Kuhiwczak y K. Littau (eds.), *A Companion to Translation Studies*. Multilingual Matters, Bristol. 106-119.
- TERUEL POZAS, M., V. MONTALT I RESURRECIÒ Y P. EZPELETA PIORNO. (2009). «Traducir a Shakespeare: la palabra del actor», *TRANS: revista de traductología* (13). 43-55.
- VANDAL-SIROIS, H.; G. L. BASTIN. (2012). «Adaptation and appropriation: Is there a limit?», en L. Raw (ed.) *Translation, adaptation and transformation*. Bloomsbury, Londres. 21-41.
- VENUTI, L. (1995/2004). *The translator invisibility: A history of translation*. Routledge, Londres.
- (1998). «Strategies of translation», en Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres. 240-244.
- (2004). «Retranslations: the Creation of Value», *Bucknell Review*, 47 (1), 25-38.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. A. (2008). «Traducir en el siglo XXI: nuevos retos de la investigación traductológica», en J. Gómez Montero (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*. Visor libros, Madrid. 75-86.
- (2009). «A vueltas con la traducción en el siglo XXI», *Monti. Monografías de Traducción e Interpretación*, (1). 49-58.
- (2013). «De las impurezas de la traducción», en E. Ortega Arjonilla (dir.), *Translating Culture. Traduire la Culture. Traducir la Cultura*. Comares, Granada. 31-41.

ZARO, J. J. (2007). «En torno al concepto de retraducción», en J.J. Zaro y F. Ruiz Noguera (eds.), *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Miguel Gómez, Málaga. 21-34.

5. OTROS ESTUDIOS

ATTARDO, S. (2001). *Humorous texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Mouton de Gruyter, Berlín.

BAJTÍN, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducción de J. Forcat y C. Conroy. Barral, Barcelona.

BECCARIA, G. L. (2007). *Tra le pieghe delle parole. Lingua storia cultura*. Einaudi, Turín.

BECCHETTI, M. (2009). «Fuori scena. Il lungo Sessantotto teatrale» a cargo de S. Casilio y L. Guerrieri *Il '68 diffuso. Contestazione e linguaggi in movimento*. Clueb, Bolonia.

BERTANTE, A. (2007). *Contro il '68. La generazione infinita*. Agenzia X, Milán.

BROWN, H.D. (2000). *Principles of Language Learning and Teaching*. Longman, Nueva York.

CONTI, E. (2013). *Gli 'anni di piombo' nella letteratura italiana*. Longo Editore, Rávena.

DE MAURO, T.; M. LODI. (1979). *Lingua e dialetti*. Editori Riuniti, Roma.

ECO, U. (1983). *Sette anni di desiderio*. Bompiani, Milán.

— (2007/2016). *Historia de la fealdad*. Traducción de M. Pons Irazazábal. Debolsillo, Barcelona.

GANSER, D. (2005). *NATO'S Secret Armies: Operation Gladio and Terrorism in Western Europe*. Routledge, Londres.

GARCÍA VILLOSLADA, R. (1976). *Martín Lutero*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1930/2014). *Humorismo*, edición de P. Aullón de Haro. Casimiro, Madrid.

GÓMEZ GARCÍA, P. (1981). *La antropología estructural de Claude Levi-Strauss. Ciencia, filosofía, ideología*. Tecnos, Madrid.

KRAMSCH, C. (1998). *Language and culture*. Oxford University Press, Oxford.

- MAALOUF, A. (2012). *El desajuste del mundo: cuando nuestras civilizaciones se agotan*. Traducción de M. T. Gallego Urrutia. Alianza Editorial, Madrid.
- MACK SMITH, D. (1997). *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*. Laterza, Roma-Bari.
- MADRIGAL LÓPEZ, D. (1999). «Lenguaje y símbolo», *Cultura y poder: Cuadernos de Antropología* 10 (1). 89-94.
- MARÍAS, J. (1994/2010). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Alfaguara, Madrid.
- MARTÍN ORTEGA, E. (2008). «La huella de la mística judía en la poesía hispánica contemporánea», *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores: (8 al 11 de mayo 2006 Oviedo)*. Ediciones de la Universidad de Oviedo. 613-622.
- MAROTTA PERAMOS, M. (1997). «Diez años del pensamiento de Gianni Celati en las dos redacciones de *Lunario del Paradiso*», *Revista de Filología Románica* 14 (2). 237-246.
- (2015). «Antonio Tabucchi: *Per Isabel, un mandala*. El viaje al centro del conocimiento», en G. Caprara y A. Ghignoli (eds.), *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*. Comares, Granada. 17-26.
- MONTANELLI, I.; M. CERVI. (1991/2013). *L'Italia degli anni di piombo. 1965-1978*. Bur Rizzoli, Milán.
- NENCIONI, G. (1983). *Di scritto e parlato. Discorsi linguistici*. Zanichelli, Bolonia.
- NORRICK, N. (2004). «Non-verbal humor and joke performance». *International Journal of Humor Research* 17 (4). 401-409.
- ONG, W. (1982/1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de A. Scherp. Fondo de Cultura Económica, México.
- PAWLIK, J. (2001). «El adjetivo calificativo español y su posición dentro del sintagma nominal», *Studia Romanica Posnaniensia*, 27. 129-141.
- PIRANDELLO, L. (1908/1986). *L'umorismo*. Mondadori, Milán.
- (1926/1994). *Uno, nessuno e centomila*, a cargo de G. Mazzacurati. Einaudi, Turín.
- SULS, J. (1983). «Cognitive Processes in Humor Appreciation», en P. E. McGhee y J. H. Goldstein (eds.), *Handbook of Humor Research*, Vol. I, Springer, Berlín. 39-57.
- TOLOMELLI, M. (2008). *Il Sessantotto. Una breve storia*. Carocci, Roma.
- TRIEZENBERG, K. E. (2008). «Humour in Literature», en V. Raskin (ed.) *The Primer of Humour Research*. Mouton de Gruyter, Berlín. 523-542.

VOGHERA, M. (2017). *Dal parlato alla grammatica. Costruzione e forma dei testi spontanei*. Carocci, Roma.

6. ARTÍCULOS DE PRENSA

ASTENGO, F. (2018). «Resistenza tradita e lotta di classe», *Contropiano, giornale comunista online*, (14 de enero de 2018). [Consultado el 23 de marzo de 2019].

BARBOLINI, R. (1997). «Se il sexy-demonio porta la quinta», *Panorama*, (21 de agosto de 1997).

ERBANI, F. (1997a). «Umberto Eco: “la sua vittoria? Un colpo per l’Accademia”», *La Repubblica*, (10 de octubre de 1997).

— (1997b). «Ma la critica è diversa», *La Repubblica*, (10 de octubre de 1997).

IORELLA, M. (1997). «Mario Luzi: “Beato lui, io sono stufo”», *Corriere della Sera*, (10 de octubre de 1997).

FIORI, S. (2015). «Dario Fo: Franca, ti sogno ancora ma tu fuggi sempre via», *La Repubblica*, (24 de agosto de 2015).

FO, D. (2009). «Il mio amico Eduardo», *Il Sole 24 ore*, (1 de noviembre de 2009).

GASTALDI, F. (2019). «La melodia di “Bella Ciao” a scuola diventa un caso, il preside: “Non cambio”», *Corriere della Sera*, (22 de mayo de 2019).

GIAMMUSO, M. (1982). «L’avvocato e il sosia nel polvorone libertario», *Corriere della Sera*. (Sin fecha precisa).

JONS. (2014). «Le camice bianche», *Bergamo Post*, (9 de septiembre de 2014).

MONTANELLI, I. (1980). «Da quella finestra», *Il Giornale Nuovo*, (24 de octubre de 1980).

MORAVIA, A. (1975). «Ma che cosa aveva in mente?», *L’Espresso*, (9 de noviembre de 1975).

MOROSI, S Y P. RASTELLI. (2018). «La tragica morte di Giangiacomo Feltrinelli, l’editore innamorato della Revolución», *Corriere della Sera* (14 de marzo de 2018).

PASOLINI, P. P. (1968). «Il PCI ai giovani», *L’Espresso*, (16 de junio de 1968).

— (1974). «Che cos’è questo golpe? Io so», *Corriere della Sera*, (14 de noviembre de 1974).

POLACCO, G. (1981). «Ma è troppo grande la distanza tra la tragedia e la clownerie», *Il piccolo*, (17 de enero de 1981).

- RABONI, G. (1997). «Ma la Tangentopoli di Fo non è un Mistero Buffo», *Corriere della Sera*, (4 de octubre de 1997).
- TAROZZI, G. (1976). «Quell'ago è del sistema», *Il Messaggero*. Archivio Franca Rame-Dario Fo. [Consultado el 21 de marzo de 2019].
- TORRES, R. (2013). «Carla Matteini, gran traductora y biógrafa de Dario Fo, fallece en Madrid», *El País*, (18 de septiembre de 2013).
- VALENTINI, C. (1973). «Il rompiscatole. Intervista con Dario Fo», *Panorama* (5 de abril de 1973). Archivio Franca Rame-Dario Fo. [Consultado el 4 de abril de 2019].
- VOLLI, U. (1984). «Intervista a Dario Fo», *La Repubblica* (6 de diciembre de 1984). [Consultado el 8 de abril de 2019].

7. VIDEOGRAFÍA

www.youtube.es

www.rai.it

www.beniculturali.it

8. PÁGINAS WEB

<https://www.alcatraz.it/> y <https://www.jacopofo.com>

<https://www.anticoantico.com/es/items/195865/Gorros-t-picos-de-Val-Gardena?>

<http://www.artspecialday.com/9art/2017/05/17/luigi-calabresi-luci-e-ombre-di-un-caso-ancora-aperto/>

http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1071834953.html

<http://www.claudiobisio.it/morte-accidentale-di-un-anarchico>

http://www.cortedicassazione.it/corte-di-cassazione/it/cd_composizione.page

https://www.ecodibergamo.it/stories/Economia/276650_bergamo_capitale_dei_muratori_summit_alla_scuola_edile_di_seriate/

<https://hiveminer.com/Tags/bertini%20Italy>

<https://www.jacopofo.com>

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/facts/>

http://www.poderjudicial.es/portal/site/cgpj/menuitem.65d2c4456b6ddb628e635fc1dc432ea0/?vgnextoid=766d6e71c4b88510VgnVCM1000006f48ac0aRCRD&vgnnextfmt=default&vgnnextlocale=es_ES

<http://teatro.es/>

ANEXOS

1. LOS PRÓLOGOS A LAS EDICIONES

1.1. Prólogo original

Con questa commedia vogliamo raccontare un fatto veramente accaduto in American el 1921.

Un anarchico di nome Salsedo, un emigrante italiano «precipitò» da una finestra del 14° piano della questura centrale di New York. Il comandante della polizia dichiarò trattarsi di suicidio.

Fu condotta una prima inchiesta e quindi una super-inchiesta da parte della magistratura e si scoprì che l'anarchico era stato letteralmente scaraventato dalla finestra dai poliziotti durante l'interrogatorio.

Al fine di rendere più attuale e quindi più drammatica la vicenda, ci siamo permessi di mettere in opera uno di quegli stratagemmi ai quali spesso si ricorre nel teatro. Cioè a dire: abbiamo trasportato l'intera vicenda ai giorni nostri e, invece che a New York l'abbiamo ambientata in una qualunque città italiana... facciamo conto Milano.

È logico che, per evitare anacronismi, siamo stati costretti a chiamare commissari i vari sceriffi, questori gli ispettori e così via.

Avvertiamo ancora che, qualora apparissero analogie con fatti e personaggi della cronaca nostrana, questo fenomeno è da imputarsi a quella imponderabile magia costante nel teatro che, in infinite occasioni, ha fatto sì che perfino storie pazzesche completamente inventate, si siano trovate ad essere a loro volta impunemente imitate dalla realtà. (Fo 1970: 11, 12).

1.2. Traducción del prólogo original de Carla Matteini

Con esta comedia queremos contar un hecho que ocurrió realmente en Estados Unidos, en 1921.

Un anarquista llamado Salesdo, un inmigrante italiano, «cayó» desde una ventana del piso 14 de la comisaría central de Nueva York. El jefe de la policía aclaró que se trataba de un suicidio.

Se realizó una primera investigación, después una súper-investigación por parte de la magistratura, descubriéndose que el anarquista había sido literalmente arrojado por la ventana por los policías que lo interrogaban.

Para actualizar la historia, haciéndola al tiempo más dramática, nos hemos tomado la libertad de recurrir a uno de esos trucos que se suelen emplear en el teatro: hemos trasladado la historia a nuestros días, y la hemos ambientado, no ya en Nueva York, sino en una ciudad italiana cualquiera, por ejemplo Milán.

Lógicamente, para evitar anacronismos, hemos llamado comisarios a los sheriffs, comisario jefe al inspector, etc.

También advertimos que, en el caso de que aparezcan analogías con sucesos y personajes de nuestra crónica, el fenómeno deberá atribuirse a esa imponderable magia constante en el teatro, que en infinitas ocasiones ha logrado que incluso historias disparatadas, completamente inventadas, hayan sido impunemente imitadas por la realidad.

Dario Fo, 1970

(Fo 1997/2003: 15, 16).

1.3. Prólogo de la edición de Einaudi

Quando questa commedia andò in scena, nel dicembre 1970, in un breve prologo che l'introduceva si affermava l'intenzione di raccontare un fatto realmente accaduto: il «volo» da una finestra del quattordicesimo piano del palazzo della polizia di New York dell'emigrante italiano Salsedo, anarchico. Ci vollero allora (era il 1921) perizie e superperizie, inchieste e controinchieste, sostenute da un vasto movimento d'opinione, per accertare le responsabilità e per stabilire che l'anarchico non era morto accidentalmente, o per suicidio, ma era stato assassinato dai poliziotti nel corso dell'interrogatorio. A giustificare poi l'attualizzazione e la trasposizione scenica dei fatti si sosteneva, con scoperta ironia, che se qualche analogia con eventi di casa nostra era riscontrabile nel testo, ciò andava esclusivamente attribuito a quell'indecifrabile magia, costante nel teatro, in quanto reinvenzione della realtà, che in infinite occasioni ha fatto sì che storie pazzesche, completamente inventate, si siano trovate ad essere impudentemente imitate dalla realtà.

Non era una coincidenza casuale che la prima dello spettacolo avvenisse nei giorni in cui si celebrava a Milano il processo Calabresi - «Lotta Continua», successivamente rinviato e quindi sospeso per cause di forza maggiore (morte non accidentale dell'attore). Il processo, si ricorderà, avrebbe dovuto «far luce» sulla morte dell'anarchico Pinelli, precipitato da una finestra del quarto piano del palazzo della questura di Milano nel corso dell'inchiesta sulle bombe del 12 dicembre: primo anello di una lunga catena di atti delittuosi che si sarebbero susseguiti fino ai giorni più recenti. Fu così che lo spettacolo si vide attribuito un ruolo di controinformazione e di cronaca quotidiana che avrebbe continuato a svolgere a lungo – con una vita non sempre facile: capita spesso che la realtà non sopporti l'intervento critico della fantasia, e ritenga pericoloso il dibattito che tale intervento sollecita tra il vasto pubblico. L'autore e i suoi compagni si sono dunque trovati ad essere cronisti-critici della «strage di stato continua» che, iniziata con il contrattacco reazionario all'iniziativa operaia del '69, è ancora lontana dall'esaurirsi. Nella denuncia e nella lotta a questa situazione, Morte accidentale di un anarchico e di alcuni sovversivi ha svolto, e oggi abbiamo gli elementi per affermarlo, un ruolo non secondario: un ruolo preciso di strumento per la lotta politica. Che, sia ben chiaro, non avrebbe potuto svolgere se si fosse semplicemente riconosciuto il compito della controinformazione, se non esistesse cioè, come premessa al lavoro complessivo di Dario Fo e della «Comune», una doppia consapevolezza. Alla

base del testo, della serie scatenata di invenzioni comico-grottesche in cui si articola – come penosamente grotteschi sono i risvolti delle vicende cui il testo fa riferimento – c'è la riflessione leninista della teoria dello stato e delle sue funzioni. La magistratura e la polizia che lo spettacolo mette sotto accusa non sono istituzioni da criticare o da correggere, sulle quali far pressione per evitarne le disfunzioni: sono le espressioni più dirette dello stato borghese, del nemico di classe da abbattere. D'altra parte, per quanto riguarda la natura di questo strumento per la lotta politica, facciamo nostra la convinzione di un teatro che «possa descrivere il mondo d'oggi agli uomini d'oggi, solo a patto che lo descriva come un mondo che può (e deve) essere cambiato». Purché, nel suo modo di essere e di operare, sappia legarsi correttamente agli sviluppi della lotta di classe, oggi, nel nostro paese. (Fo 1974/1988: 79, 80).

2. ICONOGRAFÍA

2.1. Primera placa conmemorativa en honor a Giuseppe Pinelli



Fotografía tomada por mí.

2.2. Segunda placa conmemorativa



Fotografía tomada por mí.

2.3. Cartel de *Pum pum! Chi è? La polizia!*



Imagen proveniente del *Archivio Franca Rame-Dario Fo*: <http://www.archivio.francarama.it/>

2.4. El Comisario Luigi Calabresi

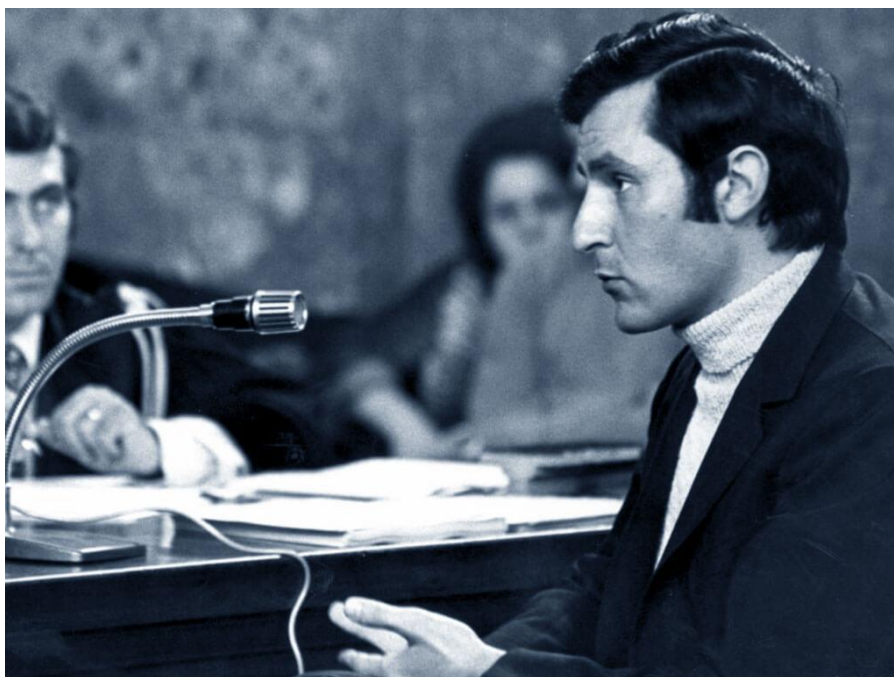


Imagen extraída del artículo de M. Scalisi “Luigi Calabresi: luci e ombre di un caso ancora aperto”, en ArtSpecialDay. (17 de mayo de 2017). Recurso electrónico. [6 de agosto de 2019].

2.5. El actor italiano Claudio Bisio



Imagen extraída de la página web BisioClaudio. Disponible en: <http://www.claudiobisio.it/morte-accidentale-di-un-anarchico>. [6 de agosto de 2019].

2.6. Cartel de la película *Il Fornaretto di Venezia*



Imagen extraída de la web Benitomovieposter. <http://www.benitomovieposter.com/catalog/il-fornaretto-di-venezia-p-147253.html> [6 de agosto de 2019].

2.7. Tapones de Val Gardena



Fotografía realizada por Digart-Decorazioni e Antichità y extraída de la página web AnticoAntico. Disponible en: <https://www.anticoantico.com/es/items/195865/Gorros-t-picos-de-Val-Gardena?> [6 de agosto de 2019].

2.8. La actriz italiana de cine mudo Francesca Bertini



Foto extraída de Flickr, del perfil *Truus, Bob & Jan too!* Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/truusbobjantoo/with/13352622525/> [6 de agosto de 2019].

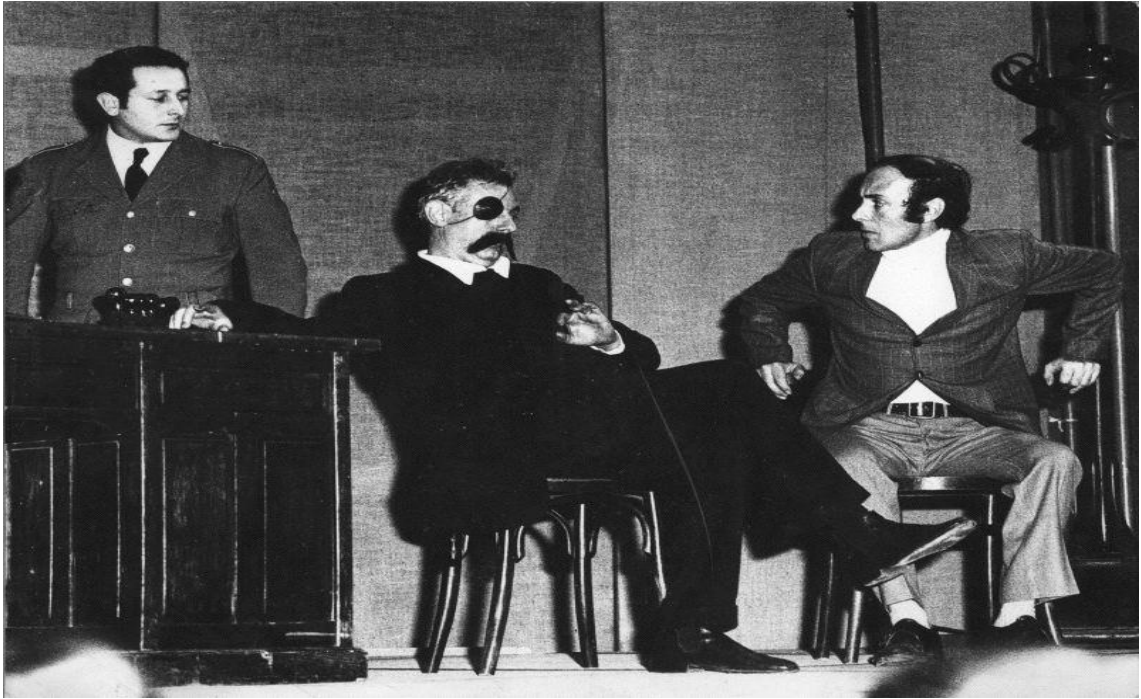


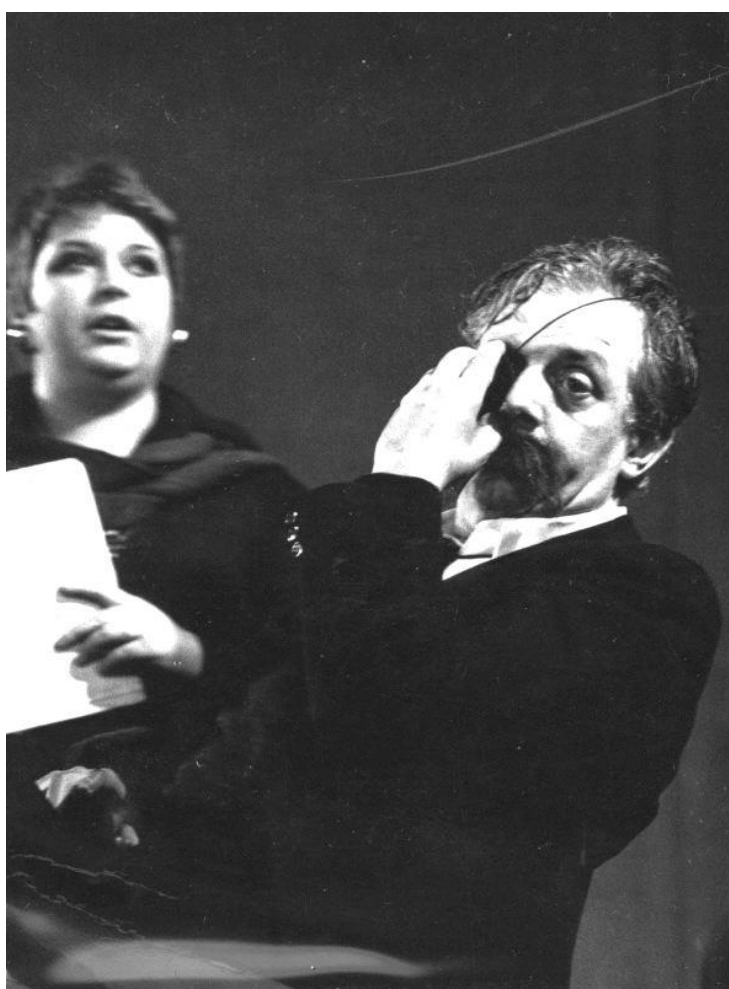
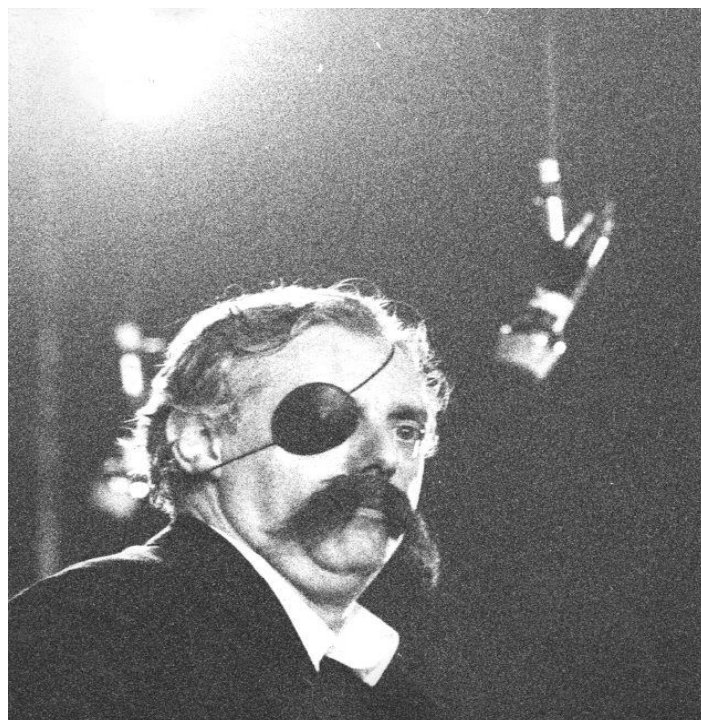
Imagen proveniente de la página web Hiveminer. Disponible en: <https://hiveminer.com/Tags/bertini%20Italy> [6 de agosto de 2019].

2.9. Fotografías de la primera representación

Para facilitar la visualización de algunos de los fragmentos de la obra y del conjunto en general, hemos seleccionado algunas fotografías realizadas en una de las primeras representaciones de la obra, el 10 de diciembre de 1970 en Milán.







Todas las imágenes proceden del Archivo Franca Rame-Dario Fo: <http://www.archivio.francarame.it/>

3. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE LAS DIEZ PRIMERAS PÁGINAS

Una normale stanza della questura centrale. Una scrivania, un armadio, qualche sedia, una macchina da scrivere, un telefono, una finestra, due porte.

Commissario: (*sfogliando degli incartamenti, rivolto ad un indiziato che se ne sta seduto tranquillo*) Ah, ma non è la prima volta che ti travesti, allora. Qui dice che ti sei spacciato due volte per chirurgo, una volta per capitano dei bersaglieri... tre volte vescovo... una volta ingegnere navale... in tutto sei stato arrestato, vediamo un po'... due e tre cinque... uno, tre... due... undici volte in tutto... e questa è la dodicesima...

Indiziato: Sì, dodici arresti... ma le faccio notare, signor commissario, che non sono mai stato condannato... ho la fedina pulita, io!

Commissario: Beh... non so con che razza di gabole tu ce l'abbia fatta a scantonare... ma ti assicuro che stavolta la fedina te la sporco io: puoi giurarci!

Indiziato: Beh, la capisco, commissario: una fedina immacolata (1) da sporcare fa un po' gola a tutti...

Commissario: Sì, fai lo spiritoso... Qui la denuncia dice che ti sei fatto passare per psichiatra, professore già docente all'università di Padova... Lo sai che per millantato credito c'è la galera?

Indiziato: Sì, per millantato credito messo in piedi da uno sano. Ma io sono matto: matto patentato... guardi qua il libretto clinico: sono stato ricoverato già sedici volte... e sempre per la stessa ragione: ho la mania dei personaggi, si chiama «istrionomania» viene da istriones che vuol dire attore. Ho l'hobby di recitare delle parti insomma sempre diverse. Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera... che non sappia di recitare. D'altra parte io non ho mezzi, non potrei pagarli... ho chiesto sovvenzioni al ministero dello spettacolo ma, siccome non ho appoggi politici...

Commissario: Appunto, così ti fai sovvenzionare dai tuoi attori... gli tiri il collo (2)....

Indiziato: No, non ho mai tirato bidoni (3) a nessuno io...

Commissario: Ancora un po': s'è fatto pagare addirittura ventimila lire per una visita...

Agente: (*che sta alle spalle dell'indiziato*) Ammazza che carabinata!

Indiziato: È la normale tariffa di uno psichiatra che si rispetti... per uno che ha studiato per sedici anni la stessa materia!

Commissario: Appunto ma tu, quando mai hai studiato?

Un despacho normal de la comisaría central de policía. Un escritorio, un armario, algunas sillas, una máquina de escribir, un teléfono, una ventana, dos puertas.

Bertozzo: (*hojeando unos documentos, se dirige a un sospechoso que está tranquilamente sentado*) Vaya, vaya... así que no es la primera vez que te disfrazas. Aquí dice que te has hecho pasar dos veces por cirujano, una por capitán del ejército de los *bersaglieri*... tres veces por obispo... una ingeniero naval... en total has sido detenido, veamos... dos y tres cinco... uno, tres... dos... once veces en total... y con esta, doce...

Sospechoso: Sí, doce detenciones. Pero le hago notar, señor comisario, que nunca me han condenado... ¡mi certificado de penales está limpio!

Bertozzo: Pues no sé qué tipo de trolas habrás contado para escabullirte, ¡pero te aseguro que esta vez te lo mancho yo! ¡Tenlo claro!

Sospechoso: Bueno, le entiendo, comisario: un certificado de penales (1) que manchar le apetece a cualquiera...

Bertozzo: Qué gracioso... La denuncia dice que te has hecho pasar por psiquiatra, ex profesor adjunto en la universidad de Padua... ¿Sabes que puedes ir a la cárcel por fraude?

Sospechoso: Sí, por fraude llevado a cabo por uno cuerdo. Pero yo estoy loco, loco acreditado... mire mi historial clínico: ya he sido ingresado dieciséis veces... y siempre por la misma razón: tengo la manía de los personajes, se llama «histrionomanía», viene de histriones, que significa actor. Mi hobby es interpretar papeles siempre diferentes. Lo único es que yo soy más del teatro *verità*, entonces necesito que mi compañía esté formada por gente real... que no sepa actuar. Por otro lado, no tengo medios, no podría pagarles... he pedido subvenciones al Ministerio de Cultura, pero como no tengo enchufes...

Bertozzo: Claro, te subvencionan tus actores, entonces. Los exprimes... (2)

Sospechoso: No, yo nunca he engañado a nadie... (3)

Bertozzo: ¿Te parece poco engaño cobrar veinte mil liras por consulta?

Agente: (*que está detrás del sospechoso*) ¡Joder, menudo timo!

Sospechoso: Es la tarifa normal de cualquier psiquiatra que se respete, ¡de uno que ha estudiado durante dieciséis años la misma materia!

Bertozzo: Sí, pero tú, ¿cuándo has estudiado?

Indiziato: Io, per vent'anni ho studiato, in sedici manicomi diversi... su migliaia di matti come me... giorno per giorno... e anche di notte: perchè io, a differenza dei normali psichiatri, dormivo con loro.... magari di piedi con altri due perché mancano sempre i - i letti. Ad ogni modo s'informi, e vedrà se non gli ho fatto una diagnosi più che perfetta a quel povero schizofrenico per il quale mi hanno denunciato.

Commissario: Anche le ventimila lire erano perfette!

Indiziato: Ma commissario... sono stato costretto, per il suo bene!

Commissario: Ah, per il suo bene? Fa parte della terapia?

Indiziato: Sicuro... se non gli carabinavo le ventimila, lei crede che quel poveraccio e soprattutto i suoi familiari sarebbero stati soddisfatti? Se gli avessi chiesto cinquemila avrebbero immancabilmente pensato: «Dev'essere uno che vale poco: forse non è un vero professore, sarà uno appena laureato, un principiante» Invece così, dopo la sparata gli è mancato il fiato e hanno pensato: ma chi è questo? Il padreterno?... sono andati via felici come una pasqua... mi hanno baciato perfino la mano... «grazie professore»... e piangevano di commozione.

Commissario: Per la miseria (4), come le sai raccontare bene...

Indiziato: Ma non sono frottole, commissario!... perfino Freud lo dice: la parcella salata è il più efficace dei toccasana, tanto per il medico che per l'ammalato!

Commissario: E ci credo, ad ogni modo dà un'occhiata alla carta di presentazione e al tuo ricettario... se non sbaglio c'è scritto: Professore Antonio Rabbi. Psichiatra. Già docente all'università di Padova... avanti: come me la conti adesso?

Indiziato: Prima di tutto, io, professore lo sono davvero... professore di disegno... ornato, mano libera alle serali del Sacro Redentore...

Bertozzo: E va bene... complimenti! Ma qui dice: Psichiatra!

Indiziato: Bravo, ma dopo il punto! La conosce lei la sintassi e la punteggiatura? Osservi bene: Professore Antonio Rabbi. Punto. Poi c'è maiuscolo P. Psichiatra. Ora guardi, che non è mica millantare un titolo dire: «io sono psichiatra». È come dire «io sono psicologo, botanico, erbivoro, artritico». La conosce lei la grammatica e la lingua italiana? Sì? Beh, allora dovrebbe saperlo che se uno scrive archeologo è come se scrivesse «bergamasco», mica vuol dire che ha fatto gli studi!

Commissario: Sì, ma quel «già libero docente all'università»?

Indiziato: Ecco, mi spiace, ma stavolta è lei che millanta: m'ha detto che conosce la lingua italiana e la sintassi e la punteggiatura, e poi salta fuori che non sa neanche leggere corretto...

Sospechoso: Yo he estudiado durante veinte años en dieciséis manicomios diferentes... a miles de locos como yo... día tras día... e incluso de noche: porque yo, a diferencia de los psiquiatras normales, dormía con ellos... a veces de pie con otros dos porque siempre faltaban camas. De todas formas, infórmese y verá el diagnóstico perfecto que le di a ese pobre esquizofrénico por el que me han denunciado.

Bertozzo: ¡Las veinte mil liras también eran perfectas!

Sospechoso: Pero comisario... me vi obligado, ¡por su bien!

Bertozzo: Ah, ¿por su bien? ¿Forma parte de la terapia?

Sospechoso: Por supuesto... si no les timaba las veinte mil, ¿usted cree que ese desgraciado, y mucho menos su familia, se habrían quedado satisfechos? Si les hubiese pedido cinco mil, habrían pensado: «Tiene que ser uno que vale poco: tal vez no sea un profesor de verdad, será un recién graduado, un principiante». En cambio así, después del sablazo, les faltó el aire y pensaron: ¿pero este quién es? ¿Dios en persona? Y se fueron más felices que unas pascuas... hasta me besaron la mano... «gracias, profesor», llorando de emoción.

Bertozzo: La virgen, (4) qué cuento tienes...

Sospechoso: ¡Pero no son cuentos, señor comisario! Hasta Freud lo dice: una minuta alta es la mejor panacea, tanto para el médico como para el enfermo.

Bertozzo: Ya veo, de todas formas, échale un vistazo a tu tarjeta de visita y a tu recetario... si no me equivoco pone: Profesor Antonio Rabbi. Psiquiatra. Ex profesor adjunto en la universidad de Padua... adelante, a ver cómo me lo explicas ahora.

Sospechoso: Para empezar, yo profesor lo soy de verdad... profesor de dibujo... ornamental y artístico en las escuelas nocturnas del Sagrado Redentor...

Bertozzo: ¡Pues felicidades! ¡Pero aquí dice: Psiquiatra!

Sospechoso: Sí claro, pero después del punto. ¿Entiende usted de sintaxis y puntuación? Observe bien: Profesor Antonio Rabbi. Punto. Luego viene mayúscula P. psiquiatra. Mire que suplantar un título no es decir «soy psiquiatra». Es como decir «yo soy psicólogo, botánico, herbívoro, artrítico». Alguien le habrá enseñado a usted gramática y sintaxis, ¿no? Pues entonces debería saber que si uno dice que es arqueólogo es como si dijese que tiene un tío en Granada, que ni es tío ni es nada.

Bertozzo: Sí, pero y lo de ¿«ex profesor adjunto en la universidad»?

Sospechoso: Oiga, lo siento, pero esta vez el que engaña es usted: me ha dicho que entiende de gramática, sintaxis y puntuación y resulta que no sabe ni leer correctamente.

Commissario: Cosa non so...

Indiziato: Ma non ha visto la virgola dopo il già?

Bertozzo: Eh, sì... c'è una virgola. Ha ragione, non ci avevo fatto caso.

Indiziato: Ah, ho ragione!... «non ci aveva fatto caso». E lei, col fatto che non ci fa caso, ti sbatte in galera un innocente?

Commissario: Ma è proprio matto... (Senza rendersi conto ha cominciato a dargli del lei) Cosa c'entra la virgola!

Indiziato: Niente, per uno che non sa la lingua italiana e la sintassi!... Che poi mi deve dire che titolo di studio ha, e chi l'ha promossa lei... Mi lasci finire!... La virgola è la chiave di tutto, si ricordi! Se dopo il «già» c'è la virgola, tutto il senso della frase cambia di colpo. Dopo la virgola, dovete prender fiato... breve pausa intenzionale... Poiché: «sempre la virgola impone diversa intenzionalità». Quindi si leggerà «Già» (e qui sta bene anche una smorfietta di sarcasmo... E se poi ci vuol fare un mugugno ironico sfottente, meglio ancora!) Allora... ecco la lettura corretta della frase: Già... (*Fa una smorfia e un risolino di testa*) Libero docente all'università, altra virgola, di Padova... come a dire: dàì, non sparar frottole... ma a chi la racconti, chi ti crede... solo i fessi ci cascano!

Commissario: Così io sarei un fesso?

Indiziato: No, lei è solo un po' sgrammaticato... Se vuole posso darle qualche lezione. Le faccio un prezzo buono... Direi di cominciare subito... c'è molto lavoro da fare: mi dica i pronomi di tempo e luogo.

Commissario: La smetta di sfottere! Comincio a credere che lei sia davvero uno con la mania di recitare, ma sta recitando perfino di esser matto... invece è più sano di me, scommetto!

Indiziato: Non saprei. Certo, il vostro è un mestiere che porta a molte alterazioni psichiche... Faccia un po' vedere l'occhio? (*Gli abbassa la palpebra con il pollice*).

Commissario: Ma insomma! Vogliamo andare avanti con 'sto verbale?

Indiziato: Se vuole scrivo io a macchina, sono dattilografo patentato: quarantacinque battute al minuto...

Commissario: Stia fermo o le faccio mettere le manette!

Indiziato: Non può! O la camicia di forza o niente. Sono un matto, e se lei mi mette le manette: articolo 122 del codice penale:

Bertozzo: ¿El qué no sé?

Sospechoso: ¿Pero no ha visto la coma después del ex?

Bertozzo: Ah, sí... hay una coma. Tiene razón, no me había dado cuenta.

Sospechoso: Conque tengo razón... «no me había dado cuenta» Y usted, con la cosa de no darse cuenta, ¿mete en la cárcel a un inocente?

Bertozzo: Está completamente loco... (*Sin darse cuenta ha empezado a tratarle de usted*). ¡Qué tendrá que ver la coma!

Sospechoso: Nada, para alguien que no conoce la lengua ni la sintaxis... Luego me tiene que decir qué título de estudios tiene y dónde lo obtuvo... ¡Déjeme terminar! La coma es la clave de todo, acuérdesse. Si después del «ex» viene una coma, todo el sentido de la frase cambia de golpe. Después de la coma, hay que tomar aire... breve pausa intencional... ya que la coma «impone siempre una intencionalidad diversa». Entonces se leerá: «Ex» (y aquí podemos meter una muequecita sarcástica... Y si además se quiere añadir un gruñido irónico-chinchoso, ¡mejor que mejor!) Así, la lectura correcta de la frase sería: Ex... (*Mueca y risita moviendo la cabeza*) Profesor adjunto en la universidad, otra coma, de Padua... como diciendo: venga, no me cuentes milongas... a otro perro con ese hueso... ¡solo pican los tontos!

Bertozzo: ¿Entonces yo soy tonto?

Sospechoso: No, usted es solo un poco inculto... Si quiere puedo darle unas clases. Le haré un buen precio... Yo empezaría cuanto antes, hay mucho trabajo que hacer: dígame los pronombres de tiempo y lugar.

Bertozzo: ¡Vale ya de dar por saco! Empiezo a creer que es de verdad un maniaco de la actuación y está interpretando el papel del loco, ¡pero apuesto que está más cuerdo que yo!

Sospechoso: No sé yo qué decirle. El suyo es un trabajo que conlleva muchas alteraciones psíquicas, claro... Déjeme ver el ojo... (*Le baja el párpado con el pulgar*).

Bertozzo: ¡Ya está bien! ¿Seguimos con el atestado o qué?

Sospechoso: Si quiere yo puedo escribir a máquina, soy mecanógrafo titulado, cuarenta y cinco pulsaciones por minuto.

Bertozzo: ¡Estese quieto o hago que le pongan las esposas!

Sospechoso: ¡No puede! O la camisa de fuerza o nada. Yo estoy loco, y si me pone las esposas: artículo 122 del código penal:

«chi impone in veste pubblico ufficiale strumenti di contenzione non clinici o comunque non psichiatrici ad un menomato psichico così da procurargli crisi del suo male, incorre in reato punibile da cinque a quindici anni e perde anche la pensione e il grado».

Commissario: Ah, vedo che te ne intendi anche di legge!

Indiziato: Sulla legge? Tutto so! È vent'anni che studio legge! (5)

Commissario: Ma cos'hai, trecento anni? Dove l'hai studiata legge?

Indiziato: In manicomio! Sapesse come si studia bene là dentro! C'era un cancelliere paranoico che mi dava lezioni. Che genio! So tutto: diritto romano, moderno, ecclesiastico... il codice giustiniano... fridericiano... longobardo... greco-ortodosso.... Tutto! Provi ad interroarmi!

Commissario: Non ho tempo... Figurati! (6) Qui, però, non c'è scritto nel tuo curriculum che tu abbia fatto il giudice... e nemmeno l'avvocato?!

Indiziato: Ah no, l'avvocato non lo farei mai. A me non piace difendere, è un'arte passiva; a me piace giudicare.... condannare... reprimere, perseguire! Io sono uno dei vostri... caro commissario! Diamoci pure del tu!

Commissario: Attento matto... vaci piano a sfottere...

Indiziato: Come non detto...

Commissario: Allora, ti sei già fatto passare qualche volta per giudice, o no?

Indiziato: No, purtroppo non ne ho ancora avuto l'occasione. Ah, come mi piacerebbe: Il giudice è il meglio di tutti i mestieri! Prima di tutto non si va quasi mai in pensione... Anzi, nello stesso momento in cui un uomo comune, un lavoratore qualsiasi, a cinquantacinque sessant'anni è già da sbatter via (7) perché comincia ad essere un po' tardo, un po' lento di riflessi, per il giudice, invece, comincia il bello della carriera. Per un operaio alla catena o alla trancia (8) dopo cinquant'anni è finita: combina ritardi, incidenti, è da scartare! Il minatore a cinquantacinque anni ha la silicosi... Via scartato, licenziato, svelto, prima che scatti la pensione... così anche per l'impiegato in banca, a una certa età comincia a sbagliare i conti, non si ricorda più i nomi delle ditte, dei clienti, il tasso sconto, la casella della Biam, quella della SA.SIS. Via, a casa.... sloggiare... sei vecchio... rincoglionito! Invece per i giudici è tutto l'opposto: più sono vecchi e rinco... svaniti, più li eleggono a cariche superiori, gli affidano cariche importanti, assolute! Vedi dei vecchietti di cartone tutti impaludati:

«quien imponga en calidad de público oficial instrumentos de contención no clínicos o en todo caso no psiquiátricos a un disminuido psíquico hasta provocarle crisis en su dolencia, incurrirá en un delito castigado con penas de cinco a quince años de prisión y pérdida automática de la pensión y el grado»

Bertozzo: Vaya, ¡parece que también entiendes de leyes!

Sospechoso: ¡Lo sé todo sobre leyes! ¡Llevo veinte años estudiando Derecho! (5)

Bertozzo: ¿Pero que tienes trescientos años? ¿Dónde has estudiado Derecho?

Sospechoso: ¡En el manicomio! ¡Si usted supiera lo bien que se estudia allí dentro! Había un secretario de juzgado paranoico que me daba clases. ¡Un genio! Lo sé todo: derecho romano, moderno, eclesiástico... el código justiniano, federicano, longobardo... greco-ortodoxo... ¡Todo! ¡Pregúnteme!

Bertozzo: No tengo otra cosa que hacer... (6) Sin embargo, aquí en tu currículum no dice que hayas sido juez, ni tampoco abogado.

Sospechoso: Ah, no, yo nunca haría de abogado. A mí no me gusta defender, es un arte pasivo; a mí me gusta juzgar... condenar... reprimir... ¡perseguir! ¡Yo soy uno de los vuestros, querido comisario! ¡Vamos a tutearnos!

Bertozzo: Cuidadito, loco... menos confianzas...

Sospechoso: No he dicho nada...

Bertozzo: Entonces, ¿te has hecho ya pasar por juez alguna vez, o no?

Sospechoso: No, por desgracia aún no he tenido ocasión. ¡Pero cómo me gustaría! ¡El juez es el mejor de todos los oficios! Para empezar, nunca te jubilas... Es más, en el momento en el que un hombre común, cualquier trabajador, a los cincuenta y cinco-sesenta años está ya para el arrastre (7) porque empieza a estar un poco espeso y lento de reflejos, para el juez empieza lo mejor de la carrera. Para un trabajador de cadenas de montaje, (8) después de los cincuenta se acaba: acumula retrasos, accidentes, ¡descartado! El minero, a los cincuenta y cinco tiene silicosis... fuera, descartado, despedido, rápido, antes de que cobre la pensión... También el empleado del banco, a una cierta edad, empieza a fallar las cuentas, no se acuerda del nombre de las empresas, de los clientes, la tasa de descuento. Fuera, desaloja, a tu casa, estás viejo... ¡agilipollado! Pero para los jueces no, es todo lo contrario, cuanto más viejos y ágiles... menos ágiles estén... más los eligen para cargos importantes... ¡absolutos! Ves a unos viejecitos de cartón, emperifollados:

cordoni, mantelline di ermellino, cappelloni a tubo con le righe d'oro che sembrano tante comparse del fornaretto de Venezia, traballanti, con delle facce da tappi della val Gardena... con due paia d'occhiali legati con le catenelle, che se non li perdono... non si ricordano mai dove li hanno appoggiati. Ebbene, 'sti personaggi hanno il potere di distruggere o salvare uno come e quando vogliono: dànno certe condanne all'ergastolo così come uno dice: «Beh, forse domani piove...» Cinquant'anni a te... a te trenta... a te solo venti perché mi sei simpatico! Dettano, legiferano, sentenziano, decretano... e sono pure sacri!... perché, non dimentichiamocelo, da noi c'è ancora il reato di vilipendio, se uno dice male della magistratura... da noi e nell'Arabia Saudita! Ah, sì, sì... il giudice è il mestiere, il personaggio che chissà cosa non pagherei per riuscire a recitare almeno una volta nella vita. Il giudice di cassazione, dell'ordine superiore: «eccellenza... s'accomodi, silenzio, in piedi entra la corte... oh guardi, ha perso un osso... è suo? No, è impossibile, io non ne ho più!»

Commissario: Allora vogliamo piantarla con 'ste ciancie? Mi hai stordito. Su, seduto lì, e stai zitto. (*Lo spinge verso la sedia*)

Indiziato: (*reagendo isterico*) Ehi, giù le mani o ti mordo!

Commissario: A chi mordi?

Indiziato: A te! Ti mordo sul collo e anche sul gluteo! Gniam... e se reagisci pesante c'è l'articolo 122 bis: provocazione e violenza a danni di menomate irresponsabile e indifeso. Da sei a nove anni con perdita della pensiones!

Commissario: Seduto o perdo la pazienza! (*All'agente*) E tu cosa fai lì impalato? Sbattilo sulla sedia!

Agente: sì; ma dottore: lui morde!

Indiziato: Certo: mordo! Grrr grrr... e vi avverto che ho anche la rabbia. Me la sono beccata da un cane... un bastardone rabbioso che mi ha morsicato mezza chiappa. Però lui è morto e io sono guarito. Sono guarito ma sono ancora velenoso: Maggrrruuim! Uhuouuoh!

Commisario: Ma porco giuda, ci voleva pure il matto velenoso! Insomma mi fai stendere `sto verbale, sì o no? Dài fai il bravo! Poi i lascio andare.... Te lo prometto!...

Indiziato: No, non mi cacci via, signor commissario. Sto così bene con lei... nella polizia... mi sento difeso: furi nella strada ci sono tanti pericoli... la gente è cattiva, vanno in macchina, suonano i clacson, frenano col cigolio... Fanno gli scioperi!

cordones, capas de armiño, sombrerazos de tubo con líneas de oro que parece que acaban de salir de palacio, tambaleándose, con sonrisitas inquietantes, sus dos pares de gafas colgando de una cadena, que si no las pierden, nunca saben dónde las dejan. Pues bien, estos personajes tienen el poder de destruir o salvar a alguien cuando quieran. Condenan a cadena perpetua como el que dice: «Pues mañana quizás llueve...» A ti cincuenta años... a ti treinta... pa ti solo veinte porque me caes bien. Dictan, legislan, sentencian, decretan... ¡y encima son sagrados! ... Porque no olvidemos que aún existe el delito de injuria por hablar mal de la magistratura... ¡Aquí y en Arabia Saudí! Ah, sí... el de juez es el oficio, el personaje por el que pagaría cualquier cosa con tal de interpretarlo al menos una vez en la vida. El juez del Supremo, del orden superior: «excelencia... por favor, silencio, en pie que entra la corte... oh, mire, ha perdido un hueso... ¿es suyo? No, imposible, ¡ya no me quedan!»

Bertozzo: ¿Podemos dejarnos ya de patochadas? Me tienes frito. Venga, ¡siéntate ahí y cállate! (*Lo empuja contra la silla*).

Sospechoso: (*reacciona histérico*) ¡Hey, abajo las manos o te muerdo!

Bertozzo: ¿A quién vas a morder?

Sospechoso: ¡A ti! ¡Te muerdo el cuello y el glúteo también! Ñam... Y si te pones revoltoso ahí está el artículo 122 bis: «provocación y violencia contra disminuido psíquico irresponsable e indefenso. De seis a nueve años con pérdida de la pensión».

Bertozzo: ¡Siéntate ya o pierdo la paciencia! (*Al Agente*) ¿Y tú qué haces ahí apalancao? ¡Siéntale en la silla!

Agente: Sí señor, ¡pero es que muerde!

Sospechoso: ¡Claro que muerdo! Grrr grrr... y os advierto que tengo la rabia. Me la pegó un perro... un chucho rabioso que me mordió media nalga. Pero él murió y yo me curé. Me curé, pero sigo siendo venenoso: ¡Maggrruuiim! ¡Uhuouuoh!

Bertozzo: Me cago en la leche, ¡solo nos faltaba el loco venenoso! Bueno, me dejas terminar el atestado, ¿sí o no? Venga, pórtate bien y después dejo que te vayas... ¡Te lo prometo!

Sospechoso: No, no me eche, señor comisario. Estoy tan bien con usted, en la comisaría... me siento protegido: fuera, en la calle hay tantos peligros... la gente es mala, conducen coches, pitán, frenan haciendo chirridos... ¡Hacen huelgas!

Ci sono gli autobus e le vetture del metro con le portiere che si chiudono di scatto... frii gnach... schiacciato... Mi tenga qui con lei... l'aiuto a far parlare gli indiziati... e i sovversivi... io sono capace di fare le supposte di glicerina con la nitro...

Commissario: Basta, insomma... m'hai scocciato!

Indiziato: Commissario, mi tenga qui con lei o mi butto dalla finestra... a che piano siamo? Al terzo...? Beh, quasi regolamentare, mi butto! Mi butto, e quando sono sotto, ormai morente, sfracellato sul selciato, che rantolo... perché io sono duro a morire.... e rantolo tantissimo... arrivano i giornalisti e gli racconto, sempre col rantolo, che siete stati voi a buttarmi giù! Mi butto!

Commissario: Per favore: piantala! (*Alla guardia*) Spranga la finestra.

La guardia esegue.

Indiziato: E io mi butto dalla tromba delle scale! (*Va verso la porta*)

Commissario: Per dio! Adesso basta davvero! Seduto. (*Lo scaraventa (9) sulla sedia*)

Tu chiudi la porta a chiave... togli la chiave...

Indiziato: E buttala dalla finestra...

La guardia stordita va verso la finestra.

Commissario: Sì buttala, NO, mettila nel cassetto... chiudi il cassetto a chiave... togli la chiave...

L'agente esegue meccanicamente.

Indiziato: Mettila in bocca e ingoiala!

Commissario: No, no e poi no... a me non m'ha mai preso nessuno per il sedere... (*All'agente*) Dammi 'sta chiave. (*Apri la porta*) Fuori, vattene... e buttati pure dalle scale... fai come ti pare... fuori... vado fuori io da matto.

Indiziato: No commissario... lei non può! Non faccia l'abusivo... non spinga così... la prego... perché mi vuol far scendere?... Non è la mia fermata!

Commissario: Fuori! (*C'è risucito, accosta la porta*) Oh, finalmente!

Agente: Signor commissario devo ricordarle che c'è la riunione dal dottor Bellati... e siamo già in ritardo di cinque minuti.

Commissario: Perché, che ore sono? (*Guarda l'orologio*) Ma per la miseria... quel disgraziato m'ha fatto perdere la trebisonda... Andiamo, sbrigati...

Escono da sinistra e, sulla destra, si riaffaccia alla stessa porta dalla quale era uscito, il matto.

Los autobuses y los vagones del metro se cierran de golpe... frii gnach... espachurrado... Deje que me quede aquí con usted... yo le ayudo a hacer hablar a los sospechosos... y a los subversivos... sé hacer supositorios de glicerina con nitro...

Bertozzo: Mira, ya basta... ¡me tienes harto!

Sospechoso: Comisario, deje que me quede aquí con usted o me tiro por la ventana... ¿En qué planta estamos? ¿La tercera? Bueno, justito, ¡me tiro! Me tiro y cuando esté abajo, ya moribundo, aplastado en el suelo, jadeando... porque yo soy duro de morir... y jadeo muchísimo... llegan los periodistas y les cuento, siempre jadeante, ¡que habéis sido vosotros los que me habéis tirado! ¡Me tiro!

Bertozzo: Por favor, ¡para ya! *(Al agente)* Cierre la ventana.

(El agente lo hace).

Sospechoso: Pues me tiro por el hueco de las escaleras. *(Se dirige hacia la puerta)*

Bertozzo: ¡Por Dios! ¡Se acabó! Siéntate. *(Lo hinca (9) en la silla)* Tú cierra la puerta con llave... quita la llave...

Sospechoso: Y tírala por la ventana... *(El agente, aturdido, va hacia la ventana).*

Bertozzo: Sí, tírala, NO, métela en el cajón... cierra el cajón con llave... quita la llave... *(El agente obedece mecánicamente).*

Sospechoso: ¡Métetela en la boca y trágatela!

Bertozzo: ¡No, no y no! A mí nadie me toma por imbécil. *(Al agente)* Dame la llave. *(Abre la puerta)* Fuera, vete... por mí puedes tirarte por las escaleras, haz lo que quieras... vete... ¡O me voy a ir yo loco de aquí!

Sospechoso: No, comisario... ¡No puede! No abuse... no me empuje así, se lo ruego... ¿Por qué me quiere echar? ¡No es mi parada!

Bertozzo: ¡Fuera! *(Consigue cerrar la puerta)* Oh, ¡por fin!

Agente: Señor comisario, tengo que recordarle que tiene la reunión con el señor Bellati... y ya vamos con cinco minutos de retraso.

Bertozzo: ¿Cómo? Pero, ¿qué hora es? *(Mira el reloj)* La virgen, ese desgraciado ha hecho que se me vaya el santo al cielo. Vamos, date prisa...

Salen por la izquierda y a la derecha se asoma el Loco por la misma puerta por la que salió.

Matto: Si può... commissario... disturbo? Non si arrabbi, sono solo venuto a riprendere i miei documenti... Non mi risponde? Su, non mi terrà il broncio... facciamo la pace... Ah, ma non c'è nessuno qua! Beh, me li prendo da solo... Il mio libretto clinico... il mio ricettario... Ehi, qui c'è anche la denuncia... Beh, la stracciamo, va... e non parliamone più! E questa denuncia per chi è? (*Legge*) «Furto aggravato...» Capirai, in una farmacia! Niente, niente... sei libero. (*Straccia anche quello*) E tu... che hai fatto? (*Legge*) «Appropriazione indebita... ingiurie...» Storie, storie... vai ragazzo, sei libero! (*Straccia*) Liberi tutti! (*Si sofferma a considerare un foglio in particolare*) No, tu no... tu sei una carogna... tu ci resti... tu vai dentro! (*Lo stende bene in evidenza sul tavolo, quindi apre l'armadio pieno di scartoffie*) Tutti fermissimi... è arrivata la giustizia! Oeuh! Mica saranno tutte denunce? E io brucio tutto... al gran falò! (*Prende l'accendino e si accinge a bruciare un pacco di fogli, legge sul frontespizio*) «Istruttoria in corso». (*Poi su di un altro pacco*) «...decreto di archiviazione di istruttoria...» (*In quel mentre squilla il telefono. Tranquillo il Matto risponde*) Pronto, qui l'ufficio del commissario Bertozzo. Chi parla? No, mi spiace, ma se lei non mi dice chi parla io non glielo passo...! Chi è... il commissario... proprio lei in persona?! Ma no! Ma va? Che piacere... il commissario Definestra! No, niente, niente... E da dove telefona?... Eh già, che stupido, dal quarto piano... e da dove sennò?! Piuttosto dimmi, che cos'hai bisogno dal Bertozzo? No, lui non può venire al telefono, di' a me. Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Roma? Ah, sarebbe una specie di «revisore». Certo, evidentemente al ministero non sono d'accordo sulle motivazioni date dal giudice che ha archiviato l'inchiesta... Ma ne sei sicuro?... Ah, sono solo: «si dice»... mi pareva bene... prima gli va a meraviglia e poi ci ripensano... Ah, sarebbe per via dell'opinione pubblica che preme... Ma fammi il piacere! L'opinione pubblica... ma chi preme... Appunto, il Bertozzo è qui che sghignazza (*Ride spostando la cornetta*) Ah, ah! e fa gesti... scurrili... ah, ah! (*Finge di chiamare*) Bertozzo, il nostro amico del quarto piano dice che tu ti puoi permettere di sghignazzarci sopra perché non ci sei di mezzo... ma per lui e il suo capo son rogne! (10) Ah, ah... Ha detto di grattartele con cura! (11) Ah ah... no, stavolta sono io che rido!

Loco: ¿Se puede? ¿Molesto, comisario? No se enfade, solo he venido a recoger mis documentos... ¿No me responde? No estará de morros conmigo, ¿no? Hagamos las paces. Ah, ¡pero si aquí no hay nadie! Bueno, los cojo yo solo. La cartilla... las recetas... Eh, aquí está la denuncia... Bueno, la rompemos ¡y aquí no ha pasado nada! ¿Y esta denuncia de quién es? (*Lee*) «Robo con agravante» En una farmacia, ¡pues sí, hombre! Nada, nada, eres libre. (*Rompe también esa*) Y tú... ¿qué has hecho? (*Lee*) «Apropiación indebida, injurias...» Tonterías, vamos chico, ¡eres libre! (*La rompe*). ¡Todos libres! (*Se detiene a mirar una hoja en particular*). No, tú no... Tú eres un mierda, tú te quedas dentro... (*La extiende bien sobre la mesa y abre un armario lleno de papeles*) Todos quietos... ¡Ha llegado la justicia! Pero, ¿no serán todas denuncias no? Pues las quemo todas... ¡A la hoguera! (*Coge el mechero para quemar un paquete de folios y lee la primera hoja*) «Instrucción en curso» (*En otro paquete*) «Orden de archivo de instrucción» (*En ese momento suena el teléfono y el Loco responde tranquilamente*). Diga, aquí el despacho del Comisario Bertozzo. ¿Con quién hablo? ¡No, lo siento, pero si no me dice quién es no se lo paso...! Que es... El comisario... ¿Usted en persona? No... ¿En serio? ¡Pero qué alegría! ¡El Comisario Laventana! No, nada, nada... ¿Y de dónde llama? ... ¡Ah claro, qué tonto, del cuarto piso! De dónde va a ser... ¿Cómo que quién soy? ¿Has oído, Bertozzo?, aquí el terror de los subversivos, que pregunta que quién soy. A ver si lo adivinas. ¿Que no tienes tiempo? Venga hombre, para un compañero siempre se tiene tiempo. Vamos: o adivinas quién soy o no te paso a Bertozzo. ¿Quién soy? ¿Anghiari? (*Casi para sí mismo*) ¿Soy Anghiari? Pues sí, lo has adivinado... soy yo, el comisario Pietro Anghiari. Muy bien. ¿Qué hago en Milán? Quieres saber demasiado. Mejor dime tú qué necesitas de Bertozzo. No, no puede ponerse, dímelo a mí. ¿Un juez superior? ¿Lo envían expresamente de Roma? Ah, como una especie de juez revisor. Bueno, evidentemente los del ministerio no están de acuerdo con las alegaciones del juez que archivó el procedimiento. ¿Pero estás seguro? Ah, son solo habladurías... Ya decía yo... Primero les parece genial y luego se lo piensan... Ah, sería por la presión de la opinión pública... Buena esa, ¿qué va a presionar la opinión pública? Sí, Bertozzo se parte de risa. (*Se ríe alejando el teléfono*) ¡Ja, ja! ¡Qué caras está poniendo! ¡Ja, ja! (*Finge llamar*) Bertozzo, nuestro amigo del cuarto piso dice que tú te puedes mear de la risa porque no estás metido en el fregao, pero que él y su jefe están jodidos (10)... Ja, ja... ¡Dice que buena suerte! (11) ¡Esta vez me río yo!

No, perché mi farebbe davvero piacere che il capo questore ci andasse di mezzo... Eh sì, è la verità, puoi anche dirglielo... «il commissario Anghiari ci avrebbe piacere...» e anche il Bertozzo è d'accordo con me, senti come ride... (*allontana la cornetta*) ah, ah! Sentito?... E chi se ne frega se ci sbattono al cesso... Sì, gli puoi riferire anche questo: Anghiari e Bertozzo se ne strafregano **(12)** ... (*Emette un terribile pernacchio*) Prettt... sì, è stato lui a fare il pernacchio. Ma non ti scaldare, d'accordo che sei tanto amico del questore di Ustica e Ventotene **(13)** ma non c'è mica bisgno di prendersela a 'sto modo...! Ecco, bravo, ne ripareremo a quatr'occhi. Allora, cos'hai bisogno dal Bertozzo, che documenti? Sì, detta che prendo nota: la copia del decreto di archiviazione della morte dell'anarchico... va bene, poi te la fa avere... e anche le copie dei verbali... sì, sì, è tutto qui nell'archivio... Eh beh, ci credo dobbiate prepararvi bene tu e l'ex guardiano dell'isola. Se il giudice che arriva è appena appena una carogna come dicono... come dove lo dicono? A Roma. Io vengo di lì, no? E il fatto che vi stanno preparando 'sto servizio è in giro da quel dì! Certo che conosco il giudice! Malipiero, si chiama. Mai sentito nominare? Beh, lo sentirai. È uno che s'è fatto come dieci anni di confino domanda un po' al tuo capo dei bagnini penali se magari... No, a pensarci bene forse è meglio non chiederglielo: gli potrebbe venire un colpo e allora non ci si diverte più... Ah, ah! Oeu, ma come sei permaloso, dirimpettaio del quarto piano mio... uno manco si più divertire un po' in 'sta polizia musona! D'accordo, ti faremo avere subito tutto quanto. Ti saluto... Aspetta, aspetta! Ah, ah, c'è il Bertozzo che ha detto una cosa molto spiritosa... se non t'arrabbi te la dico... Non t'arrabbi? E va bene, allora te la dico: ha detto che... ah, ah... che dopo 'sta visita del giudice revisore ti spediranno nel Sud, magari a Vibo Valentia Calabrese... dove c'è il palazzo della Questura che è a un piano solo e l'ufficio per il commissario è nel seminterrato... Ah ah... hai capito l'antifona: nel seminterrato... Ah ah! Ah ah, t'è piaciuta? Non t'è piaciuta? Beh, sarà per un'altra volta. (*Finge di ascoltare la cornetta*) Va bene... glielo riferisco subito. Bertozzo, il fra non molto calabrese commissario qui presente, ha detto che appena ci incontra a tutti e due ci dà un cazzotto sul muso! Ricevuto, passo, prrree! (*pernacchio*) da parte di tutti e due e chiudo! (*Il matto abbassa il ricevitore quindi si getta subito alla ricerca del materiale*) «Al lavoro signor giudice, il tempo stringe». Ah, ah, un'occasione come questa per dimostrare a me stesso e al mondo intiero che i miei studi sono approfonditi, che sono degno di entrare nella categoria dei «superiori» infallibili e sacri... dove la trovo più? Dio, come sono emozionato! È come se dovessi dare un esame, più di un esame di laurea maxima!

Sí, porque me haría mucha ilusión de que el jefe se viese metido en el fregao... Pues sí, es la verdad, se lo puedes decir «al comisario Anghiari le encantaría...» Bertozzo está de acuerdo conmigo, mira cómo se ríe. (*Aleja el teléfono*) ¡Ja ja! ¿Has oído? ¿Y a quién le importa que se vaya todo a la mierda? Sí, dile esto también: a Anghiari y a Bertozzo se la suda... (12) (*Emite una sonora pedorreta*). Prrrrrtttt... Sí, la pedorreta la ha hecho él. Pero no te cabrees, vale que eres muy amigo del guardián de las islas de Ustica y Ventotene (13) pero ¿qué necesidad hay de que te pongas así? Muy bien, perfecto, lo hablaremos a la cara. Entonces, ¿qué necesitas de Bertozzo? ¿Qué documentos? Dicta que tomo nota: copia de la orden de archivo de la muerte del anarquista... Vale, después te la manda... Y también las copias de los informes... Sí, sí, está todo aquí en el archivo... Ya lo creo que os tenéis que preparar bien, tú y el ex guardián de la isla. Hombre, si el juez que mandan es tan cabrón como dicen... ¿Que dónde lo dicen? En Roma. Yo vengo de allí, ¿no? Ya se venía comentando lo que os están preparando. ¡Claro que conozco al juez! Se llama Malipiero. ¿No te suena? Ya te sonará. Este ha pasado unos diez años en el destierro, pregúntale a tu jefe de penales a ver si... Bueno, mejor no le preguntes, no vaya a ser que le dé un infarto y se acaba la diversión... ¡Ja, ja! Uy, qué tiquismiquis eres vecinito... ¡Ya no se puede uno divertir en esta policía insulsa! De acuerdo, te lo enviamos todo en seguida. Adiós... ¡Espera, espera! ¡Ja, ja! Es que Bertozzo ha dicho una cosa muy graciosa... Si no te enfadas te la digo... ¿No te enfadas? Vale, pues te la digo: ha dicho que espera que te guste el mundo rural, porque después de esta visita del juez revisor te van a mandar al sur, a Calabria, a un pueblo en el que la jefatura de policía tiene solo una planta y el despacho del comisario está en el semisótano... ¡Ja, ja! ¿Lo has pillado? En el semisótano... ¡Ja, ja! Ja, ja ¿Te ha gustado? ¿No? Pues otra vez será. (*Hace como que escucha*) Muy bien... Ahora mismo se lo digo. Bertozzo, aquí el amigo comisario, el detractor del mundo rural, ha dicho que en cuanto nos vea nos revienta el hocico. ¡Recibido, paso, prrree! (*pedorreta*) ¡De parte de los dos y cierro! (*Cuelga y se lanza a buscar el material*) «A trabajar, señor juez, el tiempo apremia». Ja, ja, una ocasión como esta para demostrarme a mí mismo y al mundo entero mis grandes conocimientos, que soy digno de entrar en la categoría de los «superiores», infalibles y sagrados... ¿Cuándo se me presenta otra vez? ¡Dios mío, qué emoción! Es como si tuviese que hacer un examen, más que eso, ¡defender una tesis doctoral!

Se riesco a convincerli che sono un vero giudice revisore... se non smarrono, per la miseria, sono in cattedra! Ma guai se sgarro! Vediamo un po', prima di tutto, trovare la camminata... (*Ne prova una leggermente claudicante*) No, questa è quella del cancelliere. Camminata artritica ma con dignità! Ecco così, col collo un po' torto... da cavallo da circo in pensione... (*Prova e ci rinuncia*) No, meglio ancora la «scivolosa» con lo scattino finale. (*Esegue*) Mica male! E le «ginocchia di budino»? (*Esegue*) Oppure quella rigida a saltabeco. (*Esegue: passi brevi veloci altalenando tacco-punta*) Accidenti, gli occhiali... No, niente occhiali. L'occhio destro un po' socchiuso... ecco, così, lettura di sguincio, poche parole... un po' di tosse: ohcc, ohcc! No, niente tosse... qualche tic? Beh, vedremo sul posto, se sarà il caso. Fare mellifluido, voce nasale?! Bonario con scatti all'improvviso, di testa: «No, caro questore, lei deve smetterla, lei non è più direttore di campo di un penitenziario fascista... se lo rammenti ogni tanto!» No, no, è meglio un tipo tutto al contrario: freddo, staccato, tono perentorio, voce monocorde, sguardo triste un po' da miope... che adopera gli occhiali, ma usa una lente sola: così. (*Esegue facendo la prova, sfoglia alcune carte*) Ma tu guarda! Porco boia: eccoli qua i documenti che cercavo! Ehi, calma... cos'è 'sta sbragata? **(14)** Rientrare subito nel personaggio... prego! (*Con tono perentorio*) Ci sono tutti? Vediamo: decreto di archiviazione del Tribunale di Milano... Ah, c'è anche l'inchiesta sugli anarchici del gruppo romano... col Ballerino in testa... Bene! (*Caccia tutto dentro la cartella, ma prima si assicura che sia vuota, la capovolge e la scuote*) Un momento, è che se per caso, c'è rimasto dentro ancora qualche vetrino... non si sa mai, con le borse della giustizia! Verificare sempre prima dell'uso!

A questo punto, dopo che il matto ha preso da un attaccapanni un sobrabito scuro e un cappello nero, entra il commissario, non lo riconosce così bardato, ha un attimo di perplessità. (Fo 1974/1988: 7-17).

Si consigo convencerles de que soy un juez de verdad, sin fastidiarla, ¡voy directo a la cátedra! Pero si meto la pata, ¡apaga y vámonos! Veamos, antes de nada, dar con el paso... (*Prueba uno, cojeando ligeramente*) No, este es el de secretario de juzgado. ¡Paso artrítico, pero con dignidad! Eso, así, con el cuello un poco ladeado... Como un caballo de circo jubilado... (*Prueba y desiste*). No, mejor aún, la «escurridiza» con brinco final. (*Lo hace*) ¡Nada mal! ¿Y la «rodilla gelatinosa»? (*Lo hace*) o el saltamontes agarrotado. (*Lo hace, pasos cortos y rápidos alternando talón y punta*). ¡Ah! Las gafas... No, nada de gafas. El ojo derecho entreabierto... Eso es, así, lectura de reajo, pocas palabras... Un poco de tos: ohcc, ohcc! No, nada de tos... ¿Algún tic? Bueno, lo veremos sobre la marcha si surge. ¿Actitud afable, voz nasal? Bondadoso con pronto repentinos: «¡No, señor Comisario Jefe! Ya está bien, usted ya no dirige una cárcel fascista, ¡no lo olvide!»». No, es mejor lo contrario: un tipo duro, frío, apático, de tono perentorio, voz monocorde, mirada triste un poco miope... Utiliza las gafas, pero solo una lente, así. (*Mientras lo hace, hojea unos papeles*). ¡Pero mira tú! ¡Me cago en la mar! ¡Si son los documentos que estaba buscando! ¡Eh! Cuidado con el patinazo. (14) Volvamos inmediatamente al personaje... Adelante (*con tono perentorio*), ¿están todos? Veamos: orden de archivo del tribunal de Milán... Ah, está también la investigación de los anarquistas romanos... con el Bailarín a la cabeza... ¡Bien! (*Lo mete todo en el maletín, pero antes se asegura de que esté vacío, le da la vuelta y lo agita*) Un momentito, por si ha quedado algo dentro... Con los maletines de la justicia nunca se sabe. ¡Revisar antes de usar!

En este momento, después de que el Loco haya cogido de una percha un abrigo oscuro y un sombrero negro, entra el comisario, que al verlo tan tapado no lo reconoce, dudando momentáneamente.